

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)

ANA VILELA

RESTAURAÇÃO DE UMA MENINA MORTA:
DA AUSÊNCIA À PRESENÇA AUSENTE

2013

ANA CRISTINA ALMEIDA VILELA

Dissertação de mestrado em Literatura. Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, Universidade de Brasília (UnB). Linha de pesquisa: Estudos Literários Comparados. Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin.

BRASÍLIA, 2013.

DEDICATÓRIA

A quem mais eu poderia dedicar este trabalho se não a meus pais, José Edgar Pádua Vilela e Irene Almeida Vilela? Hoje, moradores de outros espaços, ou planetas, ou nuvens, são habitantes certos de minha alma, onde suas pegadas estão impressas, são indeléveis. Pelas mãos, carinho, atenção de Irene, aprendi a decifrar letras, palavras, frases. Talvez ela nem tenha tido tempo de saber, mas foi no interior de Minas, cercada de campos, de bichos, sobre a mesa de madeira tosca, coberta com o forro de sempre – branco e azul, xadrez, com flores intercaladas –, que ganhei os mais valiosos bens adquiridos nesta vida: a leitura e a escrita. Tudo começou ali. E continuou pelo esforço de meu pai, de sol a sol, enxada na mão, campeando gado, mochoando bezerro, matutando seu mundo de solidão, ruminando a vida. Às três da manhã, já estava lá, chapéu na cabeça, banco amarrado na cintura, balde e sedenhos nas mãos. Porteira, Princesa, Fumaça, Caprichosa, Sabina... o esperavam para a ordenha diária, fizesse frio ou chuva. Por isso, pela memória que me deram, dedico a vocês esta dissertação, todos os meus meses de estudo, de escrita.

Dedico também ao meu irmão, Márcio Vilela, pela força, por acreditar em mim, também por estar entranhado em minhas memórias. Meu guia, minha âncora, meu porto. Meu passado, presente, futuro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, companhia constante.

A meu amigo de todas as horas, desde o princípio do mestrado, de tantas conversas, puxões de orelha, risos, lágrimas, Francisco Alves Gomes. E às amigas Luciana Barreto, Carla Andrade, Solange Nunes, Elizabeth Nardelli, que tanta força me deram.

Agradeço enormemente à minha humana, compreensiva, exigente orientadora Elizabeth Hazin.

E especialmente ao meu companheiro de estrada, de vida, Zé Nobre, por nossas trocas de ideias, pela força, pelo incentivo.

Obrigada.

*“Não é a morte que confere ausência.
O morto está ainda presente: todo o passado lhe pertence.
O único modo de deixarmos de existir é a loucura.
Só o louco fica ausente.”*

(Mia Couto, em A confissão da leoa)

RESUMO

Este trabalho demonstra a evolução da presença ausente da menina morta no livro *A menina morta*, de Cornélio Penna, a partir da obra *La presencia y la ausencia*, de Henri Lefebvre, e de teorias da memória. Penna usa o mistério crescente em torno da criança – que já entra morta no livro e de quem não se sabe nem mesmo o nome – conjuntamente à rememoração por parte dos personagens para fazer com que a presença ausente da menina cresça cada vez mais. O mistério é mantido até o fim. E as rememorações recriam uma criança de extrema bondade, leveza, alegria – deixando na alma de cada um afecções indeléveis, conforme a metáfora do bloco de cera. Ao fim, sabe-se muito e, ao mesmo tempo, nada dessa menina cuja presença ausente intensifica-se a ponto de ser vista. Todo o trabalho começa com a origem do livro: um quadro de uma menina morta, uma parenta de Penna que viveu antes da abolição da escravidão. Ao ganhar a tela de presente, Penna passa a relacionar-se intensamente com a pintura, desenvolvendo grande paixão pela imagem, pelas histórias da menina. O próprio autor é parte primordial no trabalho, pois toda a construção do livro, do mito a que a menina é erigida, começa em sua vida pessoal. Por isso, trabalha-se com a ideia da restauração de um quadro, que sai do quase apagamento, do obscurecimento, até adquirir nitidez, até que a memória tanto da menina real quanto daquela descrita nas páginas do livro esteja clara para leitores e personagens. Até que a impressão (afecção) deixada em cada um não mais se apague.

PALAVRAS-CHAVE: Cornélio Penna, presença e ausência, representação, memória, romance brasileiro do século XX, literatura brasileira.

ABSTRACT

This paper demonstrates the evolution of “presence of absence” of “the dead girl” in the novel *A menina morta* (*The Dead Girl*), by Cornélio Penna. It is also based on the book *La presencia y la ausencia*, by Henri Lefebvre, and on the memory theory. The author Cornélio Penna uses the increasing mystery about “the dead girl” and the reminiscences for increasing the “presence of absence”. The mystery is carried on the end of the book. The characters reminiscence’s create a jolly and a kindness little girl. She is lovely and everybody likes her so much. The readers don’t know anything about her biographical information. The mysteries and the reminiscences are carrying on together by the end of the book. At the end, the image of “the dead girl” is restored and her memory is preserved. This paper starts off with the book origins’: the real painting of “the dead girl”. She was a Cornélio Penna relative’s and she lived on the XIXth Century in a Brazilian farm, during the slavery. When he wins the painting he falls in love for “the dead girl” image’s and for history. Before that, he decides to write the book. A myth is created by him. This myth is on the book. The myth, the mystery and the reminiscences bring the girl to “the life”.

KEYWORDS: Cornélio Penna, presence and absence, representation, memory, XXth Century Brazilian novel, Brazilian Literature.

SUMÁRIO

PREÂMBULO DE UMA RESTAURAÇÃO.....	9
INTRODUÇÃO	
LAUDO TÉCNICO DE UMA REPRESENTAÇÃO: DO QUADRO À OBRA	13
Texto-fotografia de um exilado em seu tempo	16
Um quadro-fotografia	19
REMOÇÃO DE SUJEIRA	
1 DO QUADRO À CRIAÇÃO DO MITO.....	26
1.1 Doze camadas de tintas	31
1.1.1 A cor da travessia e as nuances da subida ao céu.....	37
REMOÇÃO DE CAMADAS DE TINTA	
2 DO QUADRO À PRESENÇA AUSENTE PELAS VIAS DA MEMÓRIA.....	41
2.1 As nuances de uma menina ausente	41
2.1.1 Relíquias apagadas.....	45
2.1.2 Menina morta e Carlota: Contrapontos.....	45
2.1.3 Esboço de uma verdadeira menina morta.....	49
2.2 Pincéis do passado	59
CONSERVAÇÃO DE SUPERFÍCIES	
3 DO QUADRO AO ESPAÇO DO DESTINO.....	66
3.1 No espaço satírico, as tintas apagadas da menina morta	69
CONCLUSÃO (OU RELATÓRIO FINAL)	
DO QUADRO À TELA PINTADA COM PALAVRAS: A IMAGEM RESTAURADA.....	73
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	78

PREÂMBULO DE UMA RESTAURAÇÃO

Um quadro que leva a outro... a outro... a quantos outros mais forem desejados, pois as representações não cessam, se sobrepõem. O primeiro, um quadro-fotografia de uma menina morta. O segundo, um quadro pintado imaginariamente por mim a partir de relatos de amigos do escritor: Cornélio Penna perante o quadro da menina morta, fixando nele seu olhar, absorvendo ao mesmo tempo a imagem da menina, deixando vir memórias, ideias, criando para si uma presença mítica, um amor por quem já não mais caminha sobre a terra, “preenchendo” a ausência com a imaginação.

O terceiro, um livro, quadro pintado com palavras: *A menina morta*. Dá-se, assim, o jogo das representações, a transitarem entre a presença e a ausência – sem, no entanto, serem presença ou ausência. Apenas simulacros. Penna poderia representar a si próprio em tela, pintar a si mesmo mirando o quadro da menina ou escrevendo a representação maior da criança morta, o livro – igual ao quadro *Las niñas*, de Velázquez. Desenhar a ausência do observador e do pintor, ausência do “objeto”, presença da representação. Objeto da obra. Criador da obra. O pintor – no caso do quadro de Velázquez, em que o artista é o pintor e, ao mesmo tempo, o próprio objeto retratado, pois Velázquez representa a si mesmo em sua arte – “[...] é o espectador cujo olhar transforma o quadro num objeto, pura representação dessa ausência essencial” (FOUCAULT, 2007, p. 425).

Essa analogia entre pintura e escrita tem três motivos: primeiramente porque o livro surge de um quadro. Em segundo, porque Penna era também artista plástico. Como tal, pintou livros depois de deixar de vez as artes propriamente ditas, quando publica a “Declaração de Insolvência”.¹ O autor achava que fazia literatura com as tintas. Afinal, “*Ut pictura poesis*”² (Horácio, Arte Poética, v. 361). Em entrevista a Ledo Ivo, publicada em 23 de maio de 1948, em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, o escritor explica que ao desenhar um quadro, o qual denominou *Anjos Combatentes*, verificou, “[...] com tristeza, que não era pintor, nem desenhista, nem ilustrador”. Em seguida, pergunta a si mesmo: “Por quê? Porque fazia

¹ Em junho de 1929, Cornélio Penna publicou em *A Ordem*, no Rio de Janeiro, a sua “Declaração de Insolvência”, uma carta aberta em que explicitava estar abandonando o mundo das artes plásticas. Diz o autor: “[...] tive que dobrar-me sobre mim mesmo, em uma luta estéril e sem glória, porque o vencedor e o vencido sou eu mesmo, e ao mesmo tempo” (PENNA, 1958, p. 1350). Penna tinha acabado de criar o quadro *Anjos Combatentes*, “com forte analogia compositiva explícita” em *The Great Red Dragon and the Woman Clothed with the Sun*, de William Blake, um dos nomes ligados à obra do brasileiro (EULÁLIO, 1997, p. 22).

² “Como a pintura é a poesia” (Horácio, Arte Poética, v. 361).

literatura desenhada... Minha intenção primitiva, na pintura, era significar alguma coisa, criando uma linguagem que falasse longamente ao espírito [...]” (PENNA, 1958, p. LX).



Imagem do quadro *Anjos Combatentes*, acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Mas “A pintura é uma linguagem?”, pergunta Roland Barthes em *O óbvio e o obtuso*. Barthes parte do discurso de Jean-Louis Schefer: “[...] o trabalho de leitura (que define o quadro) identifica-se (até a raiz) com o trabalho da escritura: já não há mais crítica, já não há nem mesmo um escritor falando de pintura; há o *gramatógrafo*, que escreve a escritura do quadro”. E para não causar espanto e responder antecipadamente às censuras, Barthes completa: “Não são as disciplinas que se devem intercambiar, são os objetos: não se trata de aplicar a linguística ao quadro, de injetar um pouco de semiologia na história da arte; trata-se, sim, de anular a distância (a censura) que separa institucionalmente o quadro e o texto” (1990, P. 137).

Aqui, o terceiro motivo deste breve preâmbulo sobre arte e literatura. Se de uma obra nasce outra, portanto, de uma representação surge outra, aprofundada pela imaginação: a tinta da literatura. “Sem dúvida, o *pensamento mágico* se torna *imaginação* quando a palavra ou as imagens estimuladas pela ausência evocam o distante e lhe conferem uma presença. A imaginação tem algo de magia, e a restitui na vivência”³ (LEFEBVRE, 2006, p. 296).⁴ Pela evocação do ausente, Cornélio Penna usa as tintas da imaginação e da memória, cria uma existência para a menina morta, tornando-a presente nas páginas do livro. “Romancista não demonstra nem conta: recria o mundo” (2012, p. 231), escreve Octavio Paz. Penna não recria o mundo da menina. Ele lhe dá um mundo, um contexto, de presente, fixando-a na história da literatura brasileira.

³ Todas as citações de Lefebvre neste trabalho são resultado de livre interpretação. Em nota de rodapé, seguirão os originais da versão da obra do autor: *La presencia y la ausencia*.

⁴ “Sin embargo, el *pensamiento mágico* se vuelve *imaginación* cuando las palabras o las imágenes estimuladas por la ausencia evocan lo distante y le confieren una presencia. La imaginación tiene algo de magia, y la restituye en la vivencia” (LEFEBVRE, 2007, p. 296).



INTRODUÇÃO

LAUDO TÉCNICO DE UMA REPRESENTAÇÃO: DO QUADRO À OBRA

De um lado, o mistério. Do outro, paralelamente à manutenção e ao crescimento do mistério, o resgate da memória. As lembranças, as informações a respeito da criança em nada reduzem as incógnitas de sua existência, mantidas pelo escritor até a última página. Há uma dialética entre mistério e rememoração crescentes. A superação é a restauração, a fixação da menina morta por meio de um quadro pintado por palavras. Apresentar essa dialética e sua superação é os passos a serem seguidos nesta análise, a partir dos acontecimentos provocados pela morte da menina.

Desde o princípio, *A menina morta* nada traz dos dados biográficos da criança ao longo da história, o nome, o que a levou à morte, a idade. Ao mesmo tempo, sabe-se muito dela: o doce preferido, o apreço por flores, pelo jardim, os hábitos, a fisionomia. Pode-se visualizá-la, porque descrita exatamente como no quadro-fotografia que levou Penna a escrever o livro. Quanto mais a aura de mistério e a rememoração por parte dos personagens aumentam, mais a figura da menina, a presença ausente vai se fixando. Ao final, tem-se sua imagem impregnada na memória, tanto na do leitor quanto na dos personagens. O mistério contribui para a restauração, não para o apagamento da criança faceira. A rememoração atua na fixação da menina, mas não elucida os mistérios.

A mitificação, a restauração da memória, da figura da menina morta, começa fora das páginas do livro, no dia a dia do autor, em sua paixão pela criança de braços roliços. Por isso, ainda nesta Introdução, um pouco da história de Cornélio Penna, da relação com o quadro. Na vida real principia-se o restabelecimento, o resgate da memória da criança, uma tia-bisavó do escritor. Depois, segue-se a recuperação pelas vias da literatura. Ao fim, imortaliza-se a menina que um dia de fato correu, brincou pelas terras do Vale do Paraíba. Nos campos do livro, corre apenas na lembrança dos moradores, pois se encontra morta desde o título. O leitor nada sabe de sua partida, pois...

...*A menina morta* começa com o preparo do corpo, com o enterro. Os doze primeiros capítulos vão falar especificamente desse processo, em uma continuação da transformação da menina em mito. Esses doze primeiros passos de fixação da presença ausente da morta serão analisados no primeiro capítulo desta dissertação. Inicialmente, será feita uma análise da representação (objeto) *versus* a força da presença ausente. Qual age sobre Penna a ponto de fazê-lo escrever *A menina morta*? Qual é o processo de criação do mito? Qual a simbologia do número doze? Qual o motivo da estranha reação dos pais em relação à morte da filha? Por

que a menina segue sem flores, sem cortejo, sendo-lhe oferecidas apenas flores de sangue? Por que até mesmo o padre se derrama em lágrimas diante do caixão, deixando ainda mais desamparadas as duas senhoras responsáveis pelo enterro? Pretende-se mostrar aqui o quanto a morte da criança desestabiliza a todos, como são iniciadas as rememorações, de que forma o mistério é inserido, contribuindo para a construção do sagrado, da presença ausente daquela que é a mais viva do Grotão (nome dado à fazenda onde se passa a história).

No segundo capítulo, a partir dos fatos ocorridos em consequência da morte – a exemplo da derrocada do Grotão, da volta ao passado por parte dos personagens – são apresentadas as reações das pessoas, a presença cada vez mais forte da menina, o que essa presença ausente lhes traz. Qual o significado da menina na vida dos moradores do Grotão? Como e por que sua imagem é cada vez mais nítida? Qual o papel da irmã da menina morta, a jovem Carlota, no processo de restauração e de fixação da memória da menina? A meta é mostrar quais processos tornam a menina cada vez mais viva, mais forte, mais presente, como está impregnada em cada fato, em cada atitude, em cada sentimento.

No terceiro capítulo, a importância dos espaços de memória, a contribuição para a presença da criança. Por que a clareira carrega tanta força, tanto significado? Por que a menina é totalmente ausente do quarto de Dadade? O objetivo é mostrar o papel desses ambientes na manutenção do mistério, na rememoração dos personagens, na mitificação e na valorização da criança.

Na conclusão, uma menina morta feita de enigmas, porém nítida como a tela pintada a óleo. A memória coletiva e a carga de mistério, com aparições, sons, cenas com aura fantasmagórica, reforçam mais e mais a presença ausente da criança. E aquela menina relegada a um quadro-fotografia parece sorrir desse mesmo quadro, pendurado em uma parede da casa-grande.

Para ajudar a encontrar respostas, recorre-se às teorias da memória e da presença ausente, a começar por *La presencia e y la ausencia – Contribución a la teoría de las representaciones*, de Henri Lefebvre, a principal obra a nortear a questão da representação da menina morta no livro. Lefebvre parte da análise crítica de algumas teorias como as de Marx, Hegel e Nietzsche com o objetivo de mostrar o poder manipulador das representações. Assim, analisa a filosofia como introdução ao mundo das representações e como saída desse mesmo mundo. Detém-se também nas representações não filosóficas, a obra e a representação. Entremeada, como alinhave, a questão da presença e da ausência, que fecha o livro. Paul Ricoeur vem reforçar a problemática da presença e da ausência, que remonta aos gregos. As páginas iniciais de *A memória, a história, o esquecimento* trazem exatamente Platão e

Aristóteles, a teoria do bloco de cera, da afecção, da escrita na alma. A contribuição do autor para esta dissertação foi primordial. A terceira obra indispensável foi *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, essencial porque o autor fala da importância do outro no ato de lembrar, do quanto a memória coletiva é fortalecida pelo fato de ser compartilhada. Halbwachs também lida com a ação dos eventos sociais sobre a memória.

Continuando com o embasamento teórico, Gaston Bachelard, com *A poética do espaço*, trouxe luzes à análise dos espaços de memória. Sobre o mesmo tema, Mikhail Bakhtin e a teoria do cronotopos, a interligação das relações espaço-temporais artisticamente assimiladas na literatura. Ecléa Bosi e Henri Bergson embasam as análises teóricas sobre a memória: lugares, memória coletiva, interferências sociais na memória, a memória como releitura, entre várias outras pontuações.

Da fortuna crítica, as duas principais obras são os livros de Luiz Costa Lima, que analisa todas as obras do autor em *O romance em Cornélio Penna*, e de Simone Rufinoni, *Favor e melancolia*, especificamente sobre a *A menina morta*, em que a autora analisa essencialmente a situação de favor dos agregados, sua condição melancólica, e o enquadramento estilístico da obra (realismo ou psicologismo?). Os dois livros são os únicos publicados até o momento sobre o autor, a respeito de quem pouco foi dito e escrito. Esse fato dificulta a pesquisa, mas, ao mesmo tempo, deixa abertas inúmeras possibilidades de estudo. Por isso, neste trabalho também são usadas dissertações, teses, pequenos artigos sobre Penna, a exemplo dos textos críticos escritos quando o autor ainda era vivo, ou imediatamente após a sua morte – entre eles, os de Augusto Frederico Schmidt, Mário de Andrade, Adonias Filho, Tristão de Ataíde, todos publicados ou republicados nas obras completas do autor, livro editado pela Aguilar em 1958. Foi de grande importância a leitura e o uso de trechos de entrevistas dadas por Cornélio Penna, as quais corroboram a intrínseca relação entre vida e obra. Pesquisas feitas no espólio guardado na Fundação Casa de Rui Barbosa, como cartas, recortes de jornais, textos do próprio autor, também embasam esta dissertação – ou melhor, esta restauração do encanto e da leveza da menina vislumbrados por Penna.

Texto-fotografia de um exilado em seu tempo



Penna em seu escritório: foto do acervo da Fundação.

Um pouco sobre o autor, porque sua obra e sua vida estão intimamente entrelaçadas. Entender a escrita do livro, o porquê dessa volta a passado tão distante, a partir de um quadro ainda mais antigo, requer a compreensão do artista, de sua relação com a tela da menina morta, o amor pelos tempos idos, por antiguidades. Cornélio Penna era “artista estranho” (SCHMIDT, 1959, p. 211), “que parecia um homem desembarcado por engano neste planeta” (MENDES, 1980, p. 165). Nasceu em 1896, em Petrópolis, mas teve a vida marcada por parte da infância vivida em Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais – a mesma Itabira de Carlos Drummond de Andrade. Formado em Direito (profissão de gaveta), jornalista, pintor, escritor, Penna é

considerado o primeiro romancista brasileiro a invadir “a problemática do ser” (ADONIAS FILHO, 1958, p. XXIII). Criou, porém, uma obra que “letrados e leitores preferem ignorar” (COSTA LIMA, 2005, p. 21). E desde sua morte, “parece ainda mais distante de uma compreensão razoável” (COSTA LIMA, 2005, p. 9).

Cornélio Penna – que publicou apenas quatro romances, *A Menina Morta*, última criação do autor, *Fronteira*, *Dois Romances de Nico Horta* e *Repouso*, deixando, ao morrer, fragmentos de *Alma Branca* – era, sim, um homem fora de seu tempo. Não aquém, mas além do tempo que lhe cabia. Não à toa, era chamado por Frederico Schmidt de “um exilado que procurava consolar-se, cercando-se de tudo que lhe lembrava o seu passado” (1997, p. 205) – e aqui poderia ter acrescentado: o passado não vivido. Na ocasião do lançamento de *Dois Romances de Nico Horta*, o segundo romance de Penna, Mário de Andrade publica artigo no *Diário de Notícias*, no Rio de Janeiro, em 1940, intitulando as obras do autor anteriores a *A menina morta* de “Romances de um Antiquário”. Diz:

Alma de colecionador vivendo no convívio dos objetos velhos, o Sr. Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o saber de beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque tão evocativo, repletos de uma sobrevivência humana assombrada e trágica. Sente-se que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós (1972, p. 124).

Murilo Mendes não se furta à mesma espécie de comentário.

Que encanto encontrei nesse homem do qual tantos motivos me separavam, esse Cornélio Penna monarquista que ouvia música somente em caixinhas de música. [...]

Inadaptado ao presente, herdara os restos espirituais da monarquia, admirando qualquer prima remota da sua infância [...] Era mesmo das baronesas. [...]

Cornélio parecia um homem desembarcado por engano neste planeta. [...]

A voz parecia sair de um gramofone fanhoso, “a voz das coisas que o cercavam”. [...]

Essas coisas eram objetos “antigos”. [...] A cada um, fosse um móvel, um leque, um bastão, uma salva de prata, atribuía uma história particular, um significado próprio. Guardava com grande zelo caixas de borboletas [...] (1980, p. 165).

Parte dos objetos que colecionava, a exemplo da caixa de música, citada em *A menina morta*, ou o quadro com as borboletas, presente em *Fronteira*, encontra-se na Fundação Casa de Rui Barbosa, juntamente com outros objetos relegados ao esquecimento. Essa paixão pelo passado é ressaltada em diversos artigos escritos sobre Penna, morto em fevereiro de 1958, quando Frederico Schmidt publica longo texto em que resalta o gosto de Penna por objetos raros, por “tudo enfim que lhe minorasse um pouco a saudade do Brasil desaparecido”.

Segundo Schmidt, o autor levava em si “um tempo morto para ressuscitar, uma história, um mistério, o mistério do seu exílio, de pertencer a um tempo que não era o seu [...]” (1997, p. 205, 208).

Fácil é encontrar referências sobre a relação de Penna com o passado, com o antigo, mesmo quando se trata da análise de sua arte, dos desenhos, criados antes da “Declaração de Insolvência” – a divisora de águas entre pintura e literatura na vida do autor-pintor. Uma de suas referências, segundo Alexandre Eulálio, foi William Blake: “Mas no interior de toda essa fermentação criativa não podem ficar esquecidos dois nomes mais remotos, mas nem por isso menos ligados à obra do brasileiro: William Blake e Gustave Moreau”, comenta Eulálio (1979, p. 27), para quem os dois mundos de Cornélio Penna, a literatura e a pintura, completam-se naturalmente. No autor, as duas artes nasceram entremeadas. “Cornélio Penna ‘descobriu-se’ pintor aos dez anos (1906). Conforme o próprio testemunho, decidira então ilustrar um ‘romance’ que escrevia à maneira da *Genoveva de Brabante*, do Cônego Schmid [...]” (1979, p. 24). Murilo Araújo, em “O gênio macabro de Cornélio Penna”, conta de suas andanças ao lado do artista pela cidade do Rio de Janeiro. Bastava uma velha igreja, um forte colonial, uma visão de macumba para que parassem, ou “Uma pedra humilde que guardasse um pouco de nosso sangue e nossa história acordava em seu olhar estranho aquela fixa e curiosa luz” (In PENNA, 1958, p. 1318).

Em confissões a João Condé, Cornélio Penna fala que suas obras sempre estiveram dentro dele, escondidas, guardadas, pois, desde que “[...] me conheço, ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas [...] Eu guardava tudo com avidez”. Depois, os episódios aparentemente sem ligação entre si eram alinhavados “com um fio inventado por mim” (PENNA apud ADONIAS FILHO in PENNA, p. XXXIX, 1958). Sobre seu segundo livro, *Repouso*, escreve ainda o autor em suas confissões:

Depois, uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas misteriosamente doces do regaço materno. Para me livrar, para desabafar [...] eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos [...] e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira [...] (PENNA apud ADONIAS FILHO, p. XL, 1958).

O pedido do autor não surtia êxito, pois seus amigos viam suas histórias como anedotas de cidades do interior. Segundo Penna, foi por esse motivo que decidiu abandonar o desenho e começar a escrever “o que vivia em mim com tanta intensidade” (PENNA apud ADONIAS FILHO, p. XL, 1958).

Sobre a fixação de Penna ao passado, há unanimidade, mesmo quando está sob análise a sua escrita. Qual o seu estilo? Escreve pelas linhas do realismo ou pelas do psicologismo moderno?

O realismo epidérmico contrasta com as marcas das subjetividades falhadas que se imprimem na forma [...] e ancoram o estilo da obra também no efeito de desrealização caro à modernidade. Contudo, certa impropriedade do estatuto plenamente moderno faz com que os índices de modernidade presentes na obra revelem também seus impasses: o romance mantém a oscilação entre realismo e psicologismo moderno, tradição e modernidade (RUFINONI, 2010, p. 37).

Inatual foi o termo usado por Tristão de Ataíde ao analisar o primeiro romance de Penna, *Fronteira*: “E aparece com a coragem de sua perfeita inatualidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante. E nisto está o primeiro de seus méritos. Nada deve ao ambiente e tudo à vida interior de seu autor” (Tristão de Ataíde, revista *Fronteiras*, Recife, 1936 in PENNA, 1958, p. 3).

Aqui não se trata de dizer que Penna está inteiro em sua obra, mas que há um dialogismo entre a vida do autor, seus sentimentos e o livro. Não se trata de confundir obra e autor – apesar de ser possível sentir, tatear o autor, toda a aura de antiguidade, de melancolia tanto na literatura quanto nos desenhos. Como bem diz Murilo Araújo, “Penna está presente em sua arte” (In PENNA, 1958, p. 1320). Luiz Costa Lima (2005, p. 84), em estudo de todos os quatro romances, conclui que “Cornélio Penna parte de uma época contemporânea em busca de outra mais recuada, até fixar-se, com *A menina morta*, no período do reinado de Pedro II, um pouco antes da abolição da escravatura”. Penna recua no tempo a cada obra, até chegar a uma época em que podia ter vivido a menina, ali exatamente onde, quem sabe, ele próprio gostaria de ter caminhado.

A consideração dos três primeiros romances nos possibilitou levantar a hipótese de que a ficção corneliana trabalha contra o relógio, na escavação do tempo, devendo atingir, com a variante forte, o coração da matéria ficcionalmente engendrada. Ao chegarmos a *A menina morta* vemos a hipótese melhor comprovada pela possibilidade de localizar-se com precisão o período a que corresponde (COSTA LIMA, 2005, p. 101).

Um quadro-fotografia

– A marca de Itabira do Mato Dentro lhe ficou tão gravada. Mas... e São Paulo? e as fazendas de café?

Cornélio Penna e senhora sorriram.

– Vou contar-lhe uma coisa curiosa. Curiosa para mim, bem entendido, retificou logo o nosso entrevistado. *E vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina, de vestido de brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com uma coroa de rosas também*

branca cingida na cabeça. Era uma sua tia, falecida em 1852, que tinha sido retratada, já morta, na *Fazenda do Cortiço, em Porto Novo*.

– Escrevi um capítulo para o *Repouso*, antecipadamente, e tinha perto de mim esse retrato. Quando reuni depois todos os capítulos, ele se destacou dos outros, inteiramente diferente, com outro ambiente, com outra alma. Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurejante, onde *o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza* dominadora em marcha. E tive que excluí-lo e guardá-lo, mas não me foi possível conter tudo o que aflorou em minha imaginação. Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados, mas não vencidos pela força sobre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta* (Entrevista a Ledo Ivo, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1948 in PENNA, 1958, LXV, LXVI, grifos do autor).

A partir de um quadro-fotografia, objeto real de memória, Cornélio Penna concebe, pelas vias da memória e da imaginação, presença na ausência ao escrever *A menina morta*. Na obra, o autor reinventa a menina, sua tia-bisavó estampada em tela e tinta a óleo, quadro que para todos os outros meros mortais sobre a Terra nada representaria. Talvez nada significasse mesmo para Penna, não fosse sua sensibilidade diante do apagar da vida, da memória, da imagem da criança cujos traços pictóricos tanto o tocaram, cuja ausência precoce tanto o sensibilizou, o motivou. Aquele quadro, atualmente guardado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, nenhum sentido, nenhum valor teria para mim nem para qualquer pessoa que com ele não tivesse uma relação de memória familiar, histórica e, principalmente, afetiva. Mas Penna, palavra por palavra, resgata, depois redefine a memória da menina. Não a verdade, mas a existência, o fato de a criança ter, um dia, nascido e vivido até, supõe-se, os seis anos de idade.

A vida da menina foi cedo levada, deixando figurar o rosto sereno, com linhas estranhamente adultas, traços que podem remontar à história da representação da infância. Até por volta do século XII, a criança sequer era representada. Quando passa a ser, a imagem surge como a de um adulto em miniatura. Uma das primeiras referências é “Uma miniatura otomaniana⁵ do século XI”, que dá “uma ideia impressionante da deformação que o artista impunha então aos corpos das crianças”, esclarece Philippe Ariès, em *História social da criança e da família*. Segundo o autor, “Numa miniatura francesa do fim do século XI, as três crianças que São Nicolau ressuscita estão representadas numa escala mais reduzida que os adultos, sem nenhuma diferença de expressão ou de traços” (1981, p. 51, 52). Somente a partir do século XIII é que a criança começa a ser retratada como tal, mesmo assim ainda muito timidamente. Apesar da distância temporal entre este e o século XIX, época em que se

⁵ Evangeliário de Oto III, Munique.

passa a obra de Cornélio Penna, temos, também, uma distância espacial, que dificultava, e muito, a difusão de cultura da Europa para o Brasil, ainda mais quando o assunto é o interior do país. Talvez o artista desconhecido que fez o quadro apenas guardasse resquícios desse antigo estilo. Mesmo assim, o quadro encantou Penna, ou melhor, a menina o fascinou, fazendo-o escrever um monumento em verbo e papel. Nas páginas do livro, o autor constrói uma aura, a presença ausente da criança, sendo mantido o aspecto de leveza, de pureza, de inocência que pode ser visto na tela.

Inúmeros foram os objetos antigos aos quais o escritor se apegou, mas, entre todos, o mais marcante foi, sem dúvida alguma, o quadro-fotografia da menina morta, como se essa peça concentrasse toda a essência do passado, um símbolo maior, uma referência:

Em vista de sua curiosidade faço este enorme sacrifício de escrever a ‘biografia’ da menina morta. Dizer que é sacrifício não é exagero, porque quando termino um livro esqueço-me inteiramente de tudo. [...] O sepulcro fica vazio...

Mas neste caso, o retrato da menina, em que ela foi pintada morta, onde surge o seu pequenino cadáver já pronto para ser encerrado no esquife, com sua coroa de rosas e seu vestido de brocado branco, está sempre diante de meus olhos e me acompanhará a vida toda. Quando vivia solitário em minha casa, ela me entristecia e povoava meus dias com sua presença patética. Tinha o hábito de dizer que ela “vivía em mim” e que um dia escreveria o seu romance. Às vezes tive a felicidade de mostrá-la a Raquel de Queirós, quando me visitava em companhia de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Adonias Filho, e Augusto Frederico Schmidt vibrava intensamente diante do quadro, e até mesmo improvisava versos, e todos aqueles que a viam pareciam guardar sua marca no coração. [...]

Foram três as meninas,⁶ todas com o mesmo nome. As duas primeiras partiram deste mundo com dois ou três anos e deixaram apenas seus retratos a óleo e a lembrança de uma pureza e bondade com os escravos, depois revivida por uma de minhas primas que parece ela sozinha conservar todo o passado, tão cheia de vida estuante ” (PENNA apud ADONIAS FILHO in PENNA, p. XLII, XLIII 1958).

Representações e afetos andam de mãos dadas. Não é certo se o quadro teve valor sentimental para a família da menina, mas passou a ter para o autor. Nietzsche – presente na análise de Lefebvre sobre representação, presença e ausência – é mais um filósofo a relacionar representação e sentimentos. “A tese de Nietzsche [...] aproxima igualmente a representação aos afetos, ou seja, aos sentimentos e às paixões, à vontade de poder, ao perspectivismo, ou seja, aos pontos de vista motivados por sentimentos”.⁷ Assim, toda representação implica um

⁶ Penna se refere ao fato de três meninas terem morrido.

⁷ “La tesis de Nietzsche [...] acerca igualmente la representación a los afectos, o sea a los sentimientos y alas pasiones, a la voluntad, al perspectivismo, es decir a los puntos de vista motivados por sentimientos. Toda representación implica un valor, sea que el sujeto valore lo que se representa, el objeto ausente; sea que los devalore” (LEFEBVRE, 2006, p. 59).

valor ou uma desvalorização, dependendo de cada caso, pois “Para que algum objeto se valore ou se deprecie tem que estar representado” (LEFEBVRE, 2006, p. 59).⁸ A partir da perspectiva, o objeto ao centro sendo alvo de percepções, e da valoração dá-se a intensificação do objeto, a sua representação.

A intensificação resultante confere ao “objeto” uma realidade muito maior e o reveste de uma dignidade que tivera como puro e simples objeto, dotado de objetividade e compreendido como tal. Com seu halo e seu cortejo de representações, alcança uma presença, favorável ou hostil, sempre forte. É evidente que esse “objeto” não se reduz nem à coisa material sensível nem ao imediato; pode surgir tanto da memória quanto da antecipação pelo imaginário ou o fictício do virtual e do possível (LEFEBVRE, 2006, p. 60).⁹

Segundo Penna, ao começar a escrever *A menina morta*, a menina, que viveu no vale do Paraíba, onde também se passa a história do livro, “tomou conta de todo o seu pensamento”. Porém, acrescenta ele, os personagens, as histórias surgidas em torno dela, daquela presença que “se tornou quase real” ao seu lado, “Não eram recordações de fatos já ocorridos, mas apenas a criação de tudo em torno dela [...] Não foram as anotações das fazendas de meus avós [...]”, (PENNA apud ADONIAS FILHO, p. XLII, 1958).

Talvez conscientemente, Penna não tenha recorrido às histórias vividas por seus antepassados. Talvez. Será? Afinal, a obra parte da vivência. “‘Partir do vivido sem recusar o concebido?’ Sim, mas reconhecendo a fragilidade da vivência, sua vulnerabilidade [...]. Portanto, mostrando como a arte, o projeto, a obra partem da vivência [...], integrando-a ao saber e não o contrário...” (LEFEBVRE, 2006, 257).¹⁰ A obra de Penna se passa em uma fazenda em Porto Novo, denominada Grotão. Mas foi em Porto, segundo Lêdo Ivo, que a menina fora retratada na Fazenda do Cortiço (Entrevista a Lêdo Ivo, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 maio 1948 – “A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna”), da família de Penna. Nas confissões escritas a João Condé, Cornélio Penna relata terem sido três as meninas mortas, todas com o mesmo nome, sendo que as duas primeiras partiram entre dois e três anos, deixando apenas seus retratos a óleo. Ao ler *A menina morta*, lá estão a pureza da menina, a bondade com os escravos, toda a ingenuidade de uma imagem que circula entre os da casa-

⁸ “Para que algún objeto se valore o se deprecie, tiene que estar representado” (LEFEBVRE, 2006, p. 59).

⁹ “La intensificación resultante confiere al “objeto” una realidad mucho mayor y lo reviste de una dignidad que no hubiese tenido como puro y simple objeto, dotado de objetividad y comprendido como tal. Con su halo y su cortejo de representaciones, alcanza una presencia, favorable u hostil, siempre fuerte. Es evidente que ese “objeto” no se reduce ni a la cosa material sensible ni a lo inmediato; puede surgir tanto de la memoria como de la anticipación por lo imaginario o lo ficticio de lo virtual e de lo posible” (LEFEBVRE, 2006, p. 60).

¹⁰ “‘¿Partir de lo vivido sin rechazar lo concebido? Sí, pero reconociendo la fragilidad de la vivencia, su vulnerabilidad [...]. Por lo tanto mostrando cómo el arte, el proyecto, la obra parten de la vivencia [...], integrándole el saber y no al revés...” (LEFEBVRE, 2006, p. 237).

grande e os da senzala, invadindo memórias, fazendo-se constante presença, retornando ao mito religioso – porém incompleto, segundo Simoni Rufinoni, que a chama de “falso sagrado”. Penna recria esse mundo, essa imagem. Toda a obra de um romancista “[...] é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos e almas. Faz fronteira com a poesia e com a história, com a imagem e a fotografia, o mito e a psicologia”, diz Octavio Paz (2012, p. 231). No romance, vive-se entre fronteiras, assim como na representação, na presença da imagem, na presença da ausência.

Então grande amigo de Penna, quem mais conviveu com o quadro, além do próprio autor, foi Augusto Frederico Schmidt.

[...] logo participei do amor que no romancista de hoje despertara desde logo a poética criaturinha, tão presente e direi mesmo tão viva, na sua postura de morta em flor [...]. A “menina morta” passou a constituir de fato uma espécie de amor de Cornélio Penna [...]. Altas horas da noite, depois que Cornélio saía da redação do jornal em que trabalhava, encontrávamo-nos num café da cidade, às vezes do “Chave de Ouro”, outras no “Gaúcho”, e depois de conversarmos, íamos os dois espiar a “menina morta” *como se fosse a namorada, a inspiradora, a imagem do próprio amor irrealizado* (SCHMIDT, 1955, in PENNA, 1958, p. 724, grifo do autor).

Diante do texto-fotografia de Cornélio Penna é possível compreender o porquê do fascínio do escritor ao ganhar de herança o quadro responsável por ressuscitar memórias de uma das fases de sua infância, aquela vivida com a mãe em Pindamonhangaba, logo após a morte do pai, quando Penna estava prestes a completar dois anos. Memória que foi o gérmen de *A menina morta*. E se não foram as anotações feitas a partir de histórias contadas pelos parentes que deram vida ao livro, foram, com certeza, memórias.

Cornélio Penna, ao escrever *A menina morta*, parte, portanto, do real: um quadro-fotografia de sua tia, que, por si só, é peça da nossa história. Segundo Ariés, os retratos de crianças mortas surgiram no século XVI, marcando mudanças significativas na história dos sentimentos, quando as crianças começavam a sair do anonimato. “Esse retrato seria inicialmente um efígie funerária. A criança no início não seria representada sozinha, e sim sobre o túmulo de seus pais” (1981, p. 58). Nos séculos XVI e XVII, muitas vezes eram feitos retratos dos grupos familiares em que figuravam inclusive as crianças mortas. O quadro da menina era, e é, objeto sem valor artístico, mas de forte cunho histórico, memória de uma época, suscitando em Penna as histórias contadas por suas tias, também a breve época vivida no interior de São Paulo. Do objeto-histórico, real, palpável, documental, no sentido dado por Ricoeur, vêm memórias vividas e relatadas. Em seguida, a ficção, a imaginação do autor, que leva o quadro-fotografia para dentro da obra, como ornamento ora dependurado em uma das paredes da casa, à vista, ora oculto, longe dos olhos de todos.

A menina morta, publicado em 1954, quatro anos antes da morte do autor, foi inegavelmente a grande obra de Cornélio Penna. Escreveu Schmidt nas notas preliminares do livro, nas obras completas lançada pela Aguilar: “Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns dos capítulos de *A menina morta*” (1958, p. 723). Para Alfredo Bosi “A poesia desta grande obra está precisamente na redução de um mar de imagens à atmosfera de dor e de opressão que a ausência da menina provoca em cada personagem” (1994, p. 417). Por sua vez, analisa Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*: “[...] uma das poucas tentativas de tratar ficcionalmente o ambiente da escravidão no Brasil, de forma crítica, até ácida e reveladora” (2006, p. 548).

A história é ambientada em meados do século XIX, antes da abolição da escravatura. Esse olhar para trás, a partir de um presente já republicano, de um capitalismo em ascensão, é um olhar crítico para a história do país. Mas o livro vai muito além desse olhar, já desenvolvido em “Metáfora da nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre”, de Josalva Fabiana dos Santos. *A menina morta* fala do social e do humano. O livro adentra o ser humano, suas fugas, angústias, memórias.

Desde seus dois romances publicados nos anos 30, [*A menina morta*] é uma obra que se mostra libertária, já que sua religião não é a da ordem, nem a da hierarquia. É a do outro. Sua maneira de fixar no tempo, como uma espécie de herança fantasmal, os atos de dominação e de submissão, termina por se constituir numa reflexão sobre nossas origens como nação. [...] Trabalhando num universo sombrio, com uma escrita em tom menor, o que Cornélio Penna fez foi surgir o fracasso humano – e religioso – da opção pela submissão do outro (BUENO, 2006, p. 548).

Esta breve análise da vida e da obra do autor ajuda a compreender *A menina morta*, o porquê, qual impulso levou Penna a escrever sua última obra acabada. A partir deste contexto, do princípio do mito anterior à escrita do livro, seguem pelas páginas o mistério e a rememoração progressivos. Dá-se cada vez mais cor, mais consistência à presença ausente da menina morta.



REMOÇÃO DE SUJEIRA

1 DO QUADRO À CRIAÇÃO DO MITO

Antes de uma inserção nas doze cenas do preparo do corpo e do enterro da criança, uma análise do poder da representação da menina sobre o autor, aberta com uma pergunta: o poder seria mesmo o da representação, ou seja, o do objeto? Para tanto, uma volta de trezentos e sessenta graus, indo dos primeiros capítulos às últimas linhas do livro – ou melhor, para o que foram as últimas linhas do livro por horas, dias, semanas ou meses, enquanto não modificadas por Penna. Saímos de um quadro em ótimo estado de conservação, tal qual o encontrado na Fundação Casa de Rui Barbosa, para uma tela “obscurecida pelo tempo” na ficção, o que marca, na obra literária, a desfiguração da representação em prol do fortalecimento da memória, da presença ausente da menina morta.

Insensivelmente, querendo mostrar todo o mundo que tinha à sua volta, e que a protegia contra si mesma, a Sinhazinha abriu os braços em cruz, apoiada estreitamente à parede onde pendia o quadro, *já obscurecido pelo tempo, e onde a figura muito leve da menina*, com a sua pequena cabeça apoiada na almofada de damasco branco, parecia sorrir com as sobras trêmulas provocadas pela chama da vela... Era luz muito pobre, aquela, e, em breve, deixaria de bruxulear, para se apagar para sempre (trecho datilografado por Penna, no original guardado na Fundação Casa de Rui Barbosa, grifos do autor).

Insensivelmente, querendo mostrar todo o mundo que tinha á sua volta, e que a prote-
gia contra si mesma, a Sinhazinha abria os braços em cruz, apoiada estreitamente á parede
onde pendia o quadro, já obscurecido pelo tempo, e onde a figura muito leve da menina, com
a sua pequena cabeça apoiada ^{na} almofada de ~~setim~~ ^{damasco} damasco branco, parecia sorrir, com as
sombrias tremulas provocadas pela chama da vela... Era ~~uma~~ luz muito pobre, aquela, e, em
breve, deixaria de bruxolear, para se apagar para sempre.

Nesse final, o quadro já se encontra com as marcas do tempo, mas pode-se vislumbrar a leveza da menina mesmo sob o obscurecimento da imagem. Na versão publicada, essa leveza é trocada pelo sorriso da criança. Uma imagem pintada com tinta a óleo que parece sorrir. A força da memória da criança, o seu mito, supera a representação levada de volta à parede pela irmã Carlota ao final do livro – sendo que Carlota é entendida aqui, a partir da teoria de Lefebvre, como sinonímia de conceito, portanto, de consciência, contrariamente à alienação dos demais moradores do Grotão. A presença ausente da criança, a força, a leveza, o sorriso não requerem objeto que os represente. A presença daquilo que está ausente ultrapassa qualquer conceito, porque nada tenta explicar, é mistério, enquanto a representação tende a suplantar esse mistério, ocupando o lugar do representado, retirando dele a sua força. É fato existirem atos que transcendem a representação, a exemplo da poesia, da criação, do amor e, claro, do conceito teórico, que, na maioria das vezes, é desalienador, pois explica, conceitua, desmistifica. Ao levar o quadro de volta à parede, Carlota quer conceitualmente fixar a representação da irmã morta. No entanto, enquanto poesia que corre e ri pela casa, enquanto mistério que prossegue até a última página, a menina supera em muito o quadro. “Não era a ninguém e era a todos que dizia, naquela casa havia agora um mistério e um segredo que guardava”, diz outro trecho escrito à mão na última página do original. A detentora desse saber, desse mistério, é exatamente Carlota, pois é ela que “mergulharia nos mistérios de seus pensamentos” (também trecho escrito à mão ao fim da última página). Assim, o livro *A menina morta* é para o quadro real da menina a sua superação. A tela, enquanto objeto, é representação superada pela arte literária. O quadro sai do mundo real para figurar nas paredes imaginárias da literatura, tornando-se objeto incrustado entre a presença e a ausência:

[...] coberta pelo *vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, corado de pequeninas rosas de toucar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura*, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobria, tornando-os quase transparentes, que se tinha separado, e formavam um gesto de espanto, desmentido pela expressão extremamente pura e ausente do rosto (PENNA, 2010, p. 27, grifos do autor).

Essa primeira aparição do quadro no livro se dá quando Dona Inacinha o carrega, recém-pintado, para que Celestina e Sinhá Rola possam vê-lo. A descrição da menina ali registrada é exatamente como a da criança na tela que tanto inspirou o escritor. É o comendador quem manda fazer o retrato da criança morta, mas quando decide trazer Carlota de volta ao Grotão, ordena que o objeto seja guardado. No segundo momento em que o quadro entra em cena, Carlota chama sua ama de companhia, Libânia, para ir até o quarto onde o objeto foi

escondido pelo pai, pois anseia por vê-lo. Depois, a própria Carlota leva novamente o quadro da menina morta para o cenário da casa.

Portanto, o quadro é desqualificado por Penna no final não utilizado de *A menina morta*, porque não é a tela em si o que importa, mas a menina, sagrada menina-anjo por Penna ainda antes de ser ingressada na escrita do autor. A menina morta desce do quadro pela rota da devoção, torna-se mito. Mas por que toda essa devoção?

O quadro, antes de mais nada, tinha para Penna uma significação de passado, era o transporte a um tempo não vivido. De seu presente silencioso e contido, viajava para a distante época dos avós, das tias-avós. Saudosista, escutava histórias a respeito daquela “[...] criaturinha de quatro ou cinco anos, deitada numa espécie de sofá, vestida de branco, coroada de pequenas rosas silvestres [...]” (SCHMIDT, 1959, p. 211). E foram as histórias escutadas os primeiros elementos de sua adoração. Ouvia do amor da menina pelos escravos, de sua alegria. Lendas ou não, esses relatos encantaram Penna, que sacraliza a criança no seu dia a dia. “É minha noiva”, respondeu um dia a Augusto Frederico Schmidt (1959, p. 211), um dos amigos a quem Penna mostrava o quadro-fotografia. As pegadas na alma do autor vêm dos antepassados, do não vivido. O quadro é apenas a porta de entrada de Cornélio Penna para esse mundo, uma passagem, e a menina, a sua significação máxima, aquela que desvela no autor as suas emoções. Temos uma representação de duas coisas ausentes, mas fortemente presentes: o passado e a menina, que podem ser entendidos como um. Tanto um quanto o outro superam o objeto.

Para analisar o poder da presença ausente, parto de um termo antigo, a *eikōn*, que significa exatamente a representação presente de uma coisa ausente. A *eikōn* remonta aos gregos, a Platão, a Aristóteles, e vem sendo discutida, analisada no decorrer dos séculos. A resposta? Sempre em aberto. Talvez não haja resposta certa. Ou talvez todas estejam meio certas, meio erradas, ou completamente certas e erradas. A presença da ausência não é uma questão das Exatas. Está intimamente imbricada com a imaginação. Paul Ricoeur levanta o problema em *A memória, a história, o esquecimento*, cuja primeira parte do capítulo “Da memória e da reminiscência” é sobre o tema, apresentado sob o título “Memória e imaginação”. E tudo começa com “A herança grega”. Ricoeur vai direto ao ponto:

O problema suscitado pela confusão entre memória e imaginação é tão antigo quanto a filosofia ocidental. Sobre esse tema, a filosofia socrática nos legou dois *topoi* rivais e complementares, um platônico, o outro aristotélico. O primeiro, centrado no tema da *eikōn*, fala de representação presente de uma coisa ausente; ele advoga implicitamente o envolvimento da problemática da memória pela imaginação. O segundo, centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida,

preconiza a inclusão da problemática da imagem na lembrança. É com essas versões da imaginação e da memória que nos confrontamos sem cessar (2007, p. 27).

A ideia, a concepção de imagem, portanto, carrega em sua história uma mancha: a da suspeita, isso, segundo Ricouer, por conta de sua origem filosófica. Platão leva as questões, e confusões, relativas ao tema para seus *Diálogos*, entre eles o *Sofista* e *Teeteto*. A *eikōn* passa a ser analisada sob o “signo da metáfora do bloco de cera”, memória vista pelo viés da impressão: aquilo que fica impresso é recordado. O esquecimento é a falta de ajuste da imagem presente (de algo ausente) à impressão. Mas eis que a mãe das musas, *Mnemósine*, é ainda mais complexa. Passa pela alma. Em *Filebo*, no diálogo entre Sócrates e Protarco, Sócrates diz a seu interlocutor que, para ele, a alma se assemelha a um livro. Assim, quando a memória se encontra com as sensações é como escrever palavras na alma. Se a verdade é escrita, o resultado será a verdade; se não, teremos falsidades. Em seguida, entra em cena a imagem, a presença do ausente:

Sócrates: Então aceita igualmente que há um outro artesão em ação em nossas almas nessa mesma ocasião.

Protarco: Que artesão?

Sócrates: Um pintor que pinta quadros em nossas almas à guisa de ilustração das palavras do escriba (PLATÃO, 39b, p. 227, 2009).

Há aqui, segundo Ricouer, uma separação entre sensações, acompanhadas de discursos e opiniões, e imagens formuladas pelo pensador. A memória viria da afecção (impressão/afeição). Nesse meio, lembrança e recordação se diferem: a lembrança viria de uma afecção e a recordação de uma busca ativa. Entre a “memória-paixão” e a “recordação-ação”, em comum o tempo. A memória pura de Bergson seria essa lembrança que vem sem esforço, sem uma atividade de busca do passado, nascendo límpida, pura, sem interferências do tempo, da história do indivíduo.

Ricoeur também traça um paralelo entre memória e imaginação – “Deixando de lado os rastros sobre os quais trabalha o historiador: rastros escritos e eventualmente arquivados” (2007, p. 32). O vínculo entre imaginação e memória se dá pela alma sensível. Mas como nos lembramos daquilo que não está presente? Por meio da pintura gravada na alma a partir das sensações. Complicando ainda mais, a pergunta é: [...] de que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela precede? (RICOEUR, 2007, p. 36). As personagens de *A menina morta* lembram-se da menina ou dos sentimentos, das impressões, por ela deixados? O que tem mais poder? Se é das impressões, não é de algo ausente que se lembram. Mais perguntas seguem. “[...] é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual?” (RICOUER, 2007, p. 61). Ricouer parte de Aristóteles, para quem “Está claro que temos que

conceber que o que é produzido pela percepção sensorial na alma e naquela parte do corpo que é sua sede, ou seja, a afecção cujo estado duradouro chamamos de memória, é uma espécie de imagem” (2012, p. 78, 1-25, 30). Mas, depois, vem a pergunta: “Quando alguém utiliza sua memória, é essa afecção o que é por ele contemplado e percebido. Como então recordar-se do que não está presente?” (2012, p. 79, 1-15). Imaginação e memória trazem a presença do ausente. A imagem é uma re(a)apresentação. Uma pintura, como a da menina morta, pode ser vista como imagem presente, o quadro que ali está, ou como uma imagem do ausente, a representação de alguém/algo distante.

Ao escrever o livro, Penna ultrapassa todas as margens e limites da representação da menina, que é o quadro. A menina, o fato de ter existido, de ter sido de sua família, sua origem rural, as histórias sobre ela contadas, a aura de pureza a emanar dos traços do corpo morto fixaram-se na alma do autor, deixaram nele impressas marcas, pegadas fortes. Penna uniu suas emoções às memórias, aos traços do quadro, levando para a literatura o mito que ele mesmo cria a partir das emoções surgidas em sua alma. Na obra, a menina sem nome segue da primeira à última página do livro como uma emanção, um zéfiro. É a noiva leve, inocente e pueril de Cornélio Penna.

Em *A menina morta*, a figura da criança desce de vez do quadro, ganha vida na morte. É a mais viva do Grotão. É a morte a agente de sua eternização. Para perdurar, é necessário morrer e reviver enquanto herói, ou ídolo, até mesmo como anti-herói, ou como um mito. Para ser mito é necessário ser erigido como tal. O que começou a ser feito ainda na vida de Penna – com a sagração da menina em virtude das emoções provocadas no autor – continua desde o primeiro capítulo de *A menina morta*. A restauração do passado e da menina iniciada antes das páginas do livro prossegue da capa, do título da obra, até o último parágrafo, reforçada pelo mistério de uma menina sem nome...

1.1 Doze camadas de tintas...

*“A morte não se cala a respeito de nada.”
Elias Canetti (2009, p. 95)*

A morte desvenda, desvela, seja ela a do corpo, seja ela simbólica. O morto sobrevive ao tempo. Sua memória perdura, é recriada, reinventada, muitas vezes mitificada. É o caso da aura da menina morta na obra de Cornélio Penna. Não à toa, a preparação do corpo e o enterro da menina tomam os doze primeiros capítulos do livro. O mito já nessas primeiras páginas se sobrepõe ao corpo, assim como se sobrepõe ao quadro ainda na vida real do autor. Mas por que exatos doze capítulos? Teria sido premeditado, pensado? Impossível responder sem a

presença do autor, de quem, no entanto, não se pode descartar a religiosidade, o catolicismo, e, a partir daí, a simbologia do número doze para o cristianismo.¹¹ No *Dicionário dos Símbolos*, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant falam da grande riqueza do número na simbologia cristã. “A combinação do quatro do mudo espacial e do três do tempo sagrado medindo a criação-recriação dá o número doze, que é o do mundo acabado. É o da Jerusalém celeste (12 portas, 12 apóstolos, 12 juízes etc.)” (1982, p. 348).

Realmente, a presença do número doze na Bíblia Sagrada é marcante. Doze é, antes de mais nada, o número de apóstolos. E foram doze os filhos de Jacó, dos quais se originaram as doze tribos de Israel. O número doze representa totalidade, finalizações, das quais nascem novos tempos. No capítulo doze de Gênesis, Abraão é chamado a dar início ao povo de Deus na terra.¹² É também em um capítulo doze, desta vez de Êxodo, que nasce a nação de Israel. No deserto, o povo de Israel encontra doze fontes de água. No capítulo dois de Lucas, ao completar doze anos, o menino Jesus sobe para Jerusalém acompanhado dos pais. Por lá fica. José e Maria voltam em sua procura. O menino lhes questiona por que, afinal os pais sabiam que a ele cabia tratar dos negócios do Pai, dando ali, aos doze anos, o sinal de sua caminhada. Relevante também que o muro de Jerusalém tinha doze portas com doze anjos e doze nomes das doze tribos dos filhos de Israel (Apocalipse 21:12).¹³

O doze representa o ciclo litúrgico de doze meses e de sua expressão cósmica, que é o Zodíaco. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, em sentido mais místico, “o Três diz respeito à Trindade, o quatro à criação, mas o simbolismo do doze continua o mesmo: uma realização do criado terrestre por assunção no criado divino...” (1982, p. 348). O doze seria também o número de eleição do povo de Deus, por isso, os doze discípulos, os doze filhos de Israel, assim por diante. Refere-se até mesmo à quantidade de fiéis dos fins dos tempos: cento

¹¹ Aqui, vale ressaltar a religiosidade do autor, o fato de estar a Igreja e temas ligados a Deus, ao bem e ao mal, sempre presentes em sua obra. Segundo Sérgio Miceli, Octavio de Faria, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso faziam parte, de algum modo, de uma “intelligentsia” católica (1979, p. 95).

¹² “Ora, o Senhor disse a Abraão: Sai-te da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. E far-te-ei uma grande nação, e abençoar-te-ei e engrandecerei o teu nome; e tu serás uma bênção” (Gênesis 12:1-2).

¹³ O levantamento do número doze na Bíblia foi feito pelo evangelista Sandoval Juliano, de Brasília, que encontrou ainda: “O altar da adoração de Deus, no Antigo Testamento, deveria ser feito com doze pedras” (1 Reis 18:31); “Os sacerdotes levavam no peito um objeto composto por doze pedras preciosas” (Êxodo 39:14); “Quando Elias encontrou-se com Eliseu, este estava lavrando a terra com doze juntas de bois” (1 Reis 19:19); “O mar de vidro que ficava dentro do templo de Salomão estava apoiado sobre doze bois de bronze” (2 Crônicas 4:15); “O muro de Jerusalém tinha doze portas”, com doze anjos e doze nomes das doze tribos dos filhos de Israel (Apocalipse 21:12); “A árvore da vida, na Nova Jerusalém, produzirá doze frutos”, dados mês a mês, portanto, uma para cada mês do ano (Apocalipse 22:2). Disponível em: www.sandovaljuliano.com.br. Última visita: 9 jun. 2013.

e quarenta e quatro mil, sendo doze mil de cada uma das doze tribos de Israel (Apocalipse, 7, 4-8; 14, 1).

No Tarot, a figura da carta doze, O Enforcado ou O Pendurado, também tem origem na história cristã. Amarrar pelos pés era uma forma de tortura praticada pelos romanos, trazendo, portanto, a ideia de sacrifício necessário à transformação. Estando imóvel, de cabeça para baixo, o enforcado tem a chance de rever seu caminho, de dar novos rumos à jornada. Na sequência, a carta é A Morte, o maior símbolo de transformação, de renascimento de todo o Tarô, sendo seguido por A Temperança, o anjo da transmutação, o mensageiro divino. “Doze é, em definitivo, e sempre, o número de uma realização, de um ciclo concluído” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 349).

E é no décimo segundo capítulo que a menina sobe aos céus, concluindo na terra a sua passagem. A cena encerra também um ciclo. A partir desse momento as transformações no Grotão seguem em cadeia. A menina sai de cena, enquanto humana, e retorna enquanto presença ausente, um anjo enunciador do fim. Terminado o enterro, todos voltam à aparente normalidade da fazenda, mas, em pouco tempo, percebe-se ser isso impossível e a mudança, inevitável.

A morte é constante fio condutor da história. Depois da partida da criança, morrem seu pai, o irmão, o escravo Florêncio, a negra Dadade. Mas há também o fim simbólico, marcado tanto pela loucura quanto pelo silêncio e pela dependência das personagens agregadas, assim como pela degradação da fazenda e do sistema vigente. “É a morte que introduz a narrativa e é sob sua égide que a história é contada” (RUFINONI, 2010, p. 182). A paralisia das cenas desenhadas pelo escritor-pintor Cornélio Penna são “tempo de morte”. A casa é espaço de morte. Passa-se “[...] da morte concreta à morte figurada que ultrapassa a fronteira do reconhecível e adentra os domínios de um mundo transfigurado” (RUFINONI, 2010, p. 182, 183).

Passo a passo, Penna vai semeando pelo livro “o mistério, a santidade, o encanto espiritual” (SCHMIDT, 1958, p. 724) que emanam da menina e tanto o fascinaram. A “menina santa”, como a chama Rufinoni, é em vida um bálsamo, um Jesus que se dá, se entrega, alimenta a todos com inocência e bondade, com alegria, amor e leveza – alimenta os da casa-grande e os da senzala, sem distinção. Portanto, cuida de quem sofre com o sistema e de quem o mantém. Como o Pai, atende a todos que a ela recorrem. O anjo-gente serve ao autoengano, ao entretecimento, ajuda a ocultar a verdade, a escravidão, a esquecer a qualidade de escravizado, de ser à margem, para criar a ilusão de fazer parte, mas a criança não tem consciência do mal que propaga ao fazer o bem. E era nessa criança pura e inocente que cria

Penna. Morta, a menina é saudade, é desamparo, não é mais a luz que encobre a verdade de cada um. Torna-se anunciação. Enquanto ausência – por mais que presença enquanto memória –, dói, desvela. No sofrimento, todos se voltam à suas realidades, aos passados, às angústias.

Desde o primeiro capítulo, evidenciam-se o preparo do corpo e o cortejo destituídos de luxo, de pompa, como caberia à filha de um comendador. A primeira frase do livro recomenda simplesmente que “Não, Dona Frau, vancê não pode costurar mais esse babado no vestido, *neste vestido* – disse a velha negra, que acentuou bem as duas últimas palavras enquanto erguia as mãos [...]” (PENNA, 2009, p. 1). Somente depois, Dona Frau dá-se conta de ser aquela roupa simples mortalha e não vestuário de gala para as reuniões da Corte.

É possível encontrar algumas vertentes no despojamento da menina. Pode-se, primeiro, pensar o fato de ser ele necessário para entrar no reino dos céus. Mesmo quando a ideia de céu e de inferno ainda inexistiam, a partir da concepção cristã, as posses, fossem morais, emocionais ou de bens, geravam dor no mundo dos mortos. Na obra de Homero, quando Odisseu desce ao *Hades* para encontrar Tirésias (2010, p.183, v. II), o herói se depara com sofredoras pessoas apegadas ao mundo dos vivos, aos bens materiais, aos que ficaram. Depois, Luciano de Samósata, ao se apropriar da descida homérica ao *Hades*, em *O Diálogo dos Mortos*, faz com que todos deixem do lado de fora da barca de Caronte até mesmo a beleza e os sentimentos ignóbeis.

Também em *A Divina Comédia*, de Dante (1998), já na concepção cristã de céu e de inferno, de bem e de mal, os mortos presos no Inferno e no Purgatório são apegados ao passado, aos bens materiais, às pessoas, exatamente àquilo que os leva a serem purgados. Para ascender, para estar ao lado de Deus, é necessário ser puro, limpo, nada levar consigo do mundo terreno. Jesus vestia-se humildemente. Pregou um dia que seria mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha que um rico entrar no reino de Deus. Por isso, a menina nada leva, de nada precisa. Em idade inocente, sobe aos céus tal qual o menino do *Auto da Barca do Purgatório*, de Gil Vicente, levado pelos anjos em seu batel – exatamente igual à menina, que, trancada em seu pequeno caixão, precisa atravessar o rio para chegar ao espaço de Deus, à igreja em Porto Novo.

Alguns pontos, no entanto, são obscuros, bem ao estilo de Penna, deixando rastros de mistérios, perguntas. A reação dos pais é um deles. Há um distanciamento da morte, e estranho é o enterro, silenciado, acompanhado somente por Dona Virgínia (casta), prima do Comendador, e por Celestina (celestial), prima de Mariana. Por que, por exemplo, é apenas nas mãos do Comendador e de Dona Mariana que o caixão torna-se leve? Dona Virgínia “[...]”

recebera calada das mãos dos senhores [os pais], que tinham carregado o *leve* esquife, a carga de que fora incumbida [...]” (PENNA, 2010, p. 46), a qual levaria à igreja da cidade mais próxima, Porto Novo, juntamente com Celestina, para lá ser depositado. A leveza do esquife existe somente nesse instante, ou seja, quando está nas mãos dos pais. A morte da menina lhes traria alívio? Ou não tinha importância? Ou, simplesmente, voltando à História, Penna tenha desejado tratar de um caso comum? Por muitos séculos, a mortandade infantil era tão grande que a infância nada valia. Diz Ariès que “O sentimento de que se faziam várias crianças para conservar apenas algumas era e durante muito tempo permaneceu muito forte” (1981, p. 56). De acordo com o autor, nem sequer se pensava que a criança tivesse a personalidade de um ser humano, pois morriam em grande número. “Essa indiferença era uma consequência direta e inevitável da demografia na época. Persistiu até o século XIX [...]” (ARIÉS, 1981, p. 57), exatamente quando se passa a história Penna.

Talvez por isso, pelo simples contexto histórico, inexistam lágrimas dos pais ou orações. Para eles, a menina não era uma salvadora. Talvez fosse apenas mais uma criança. Na história real, Penna conta terem sido três as meninas mortas, sendo a do quadro a última e cuja história mais o marcou. A diferença de significado da menina para os pais e para os demais é contundente. Se para os pais a criança seria apenas mais uma, conforme o contexto histórico, para agregados e escravizados ela é o amparo, a sustentação. Por isso, o enorme peso do caixão quando em suas mãos.

A importância da criança é imensa mesmo para a Igreja, misteriosamente afastada do Grotão, tanto que a menina sequer pôde ser velada na capela da fazenda. O capelão – apresentado como um bom homem, sempre nas senzalas, sendo visto por horas ajoelhado no oratório – foi “desaparecido”. A sua presença era frequente, mas aos poucos foi se tornando silencioso, não ia mais à mesa, até que, um dia, depois de longa conversa com a Senhora e com o Comendador, o capelão sumiu, sem que ninguém soubesse o porquê. Mesmo o sacerdote enviado ao Grotão para encomendar o corpo pouco demora, como se algo ali o incomodasse. Sequer é recebido por Mariana e pelo Comendador.

O problema, fica claro mais adiante, não é a menina, mas a fazenda, pois quando o corpo chega à igreja, o padre se desmancha em lágrimas: “Parecera-lhes que o Vigário as libertaria desse sentimento inoportuno, dessa inquietação dolorosa, desse vácuo que lhes oprimia o peito, todavia as lágrimas que lhe tinham visto derramar as deixaram anelantes, inteiramente abandonadas a si próprias...” (PENNA, 2010, p. 61). Com a saída da criança e de Deus, representado pela Igreja, o Grotão fica à mercê do tempo. É chegado o momento da mudança. A destruição que se seguirá, o apocalipse transformador, ninguém poderá impedir.

Cada parte das doze primeiras camadas de tintas construtoras do mito revela o valor, o tamanho da dor causada pela perda da criança. Essa dor e a sensação de abandono são preponderantes para a criação do mito. Chega a ser visceral, algo possível de se sentir durante toda a leitura. Um desses momentos é quando o carpinteiro José Carapina elabora o esquife, o qual é também uma cruz: a cruz da escravidão, a cruz da perda, a cruz do desamparo. É sob lágrimas que faz o caixão e o leva para a sala, carregando-o nos ombros “[...] como se fosse uma cruz, e atravessou o grande quadrado, muito curvo, penosamente, esmagado pelo peso enorme, acima de suas forças...” (PENNA, 2009, p. 15).

Muitas vezes, Penna trabalha com a dualidade peso e leveza quando em pauta a menina. A opressão que representa a sua perda é transportada para objetos ou para seu próprio corpo. É a força da impressão gravada na alma de cada um. Mostra o vigor da pegada deixada pela menina na vida, na história individual e coletiva dos moradores da fazenda. Há, também, constante contraposição do peso do corpo da menina em relação ao espírito leve que a animava. As duas responsáveis por cuidar do corpo – por lavá-lo com água perfumada com alfazema e sabão francês, um dos raros momentos de luxo para a morta – e por conduzi-lo depois até a igreja, Virgínia e Celestina, inúmeras vezes trazem o tema à tona, não em discussões conscientes, mas em devaneios e lembranças, pela voz do narrador.

O corpo, leve para os pais, pesa cada vez mais, tanto que “[...] as duas senhoras depois que apearam tentaram carregar o caixão sem o auxílio dos negros. Todavia não lhes foi possível, e quase desfaleceram com o esforço que fizeram [...]” (PENNA, 2009, p. 57). Pior, como poderiam crer que a menina, “da mais flagrante leveza”, tornara-se fardo tão difícil? Devia estar chegando uma época nova e o caixão lhes parecia inimigo hostil, do qual emanava um “[...] aviso, uma advertência de que tudo cessara, tudo mudara, com o fechar dos olhos da criança [...]” (PENNA, 2009, p. 58). Há, portanto, também o fardo da vida, da existência, que se tornará ainda mais tensa, mais difícil sem a criança por perto. Todos pressentem que, de alguma forma, virá a inevitável derrocada, a mudança, que nada mais será como antes, quando a menina ainda corria pela casa, pelos campos.

Já em Porto Novo, Celestina e Dona Virgínia fitam-se, desoladas ante a desproporção do peso do corpo no caixão e a “[...] figurinha ainda guardada em suas retinas, de tão poucas horas antes, que parecia nem sequer tocar a terra com seus pezinhos, tão aérea, tão leve, suportada no ar pelo balão que se evadia de sua criaturinha, e fazia dela um pássaro de cores suaves” (PENNA, 2009, p. 57, 58). A menina, de tons tão suaves, deixa atrás de si densa escuridão, a cor do fim, a cor espalhada por Carlota, vestida de negro, a propagar a morte.

1.1.1 A cor da travessia e as nuances da subida ao céu

A criança, assim entende Dona Virgínia, foi abandonada por Deus. Mas Deus não abandona as crianças, porque são puras. O reino dos céus pertence a elas e aos que a elas se assemelham. Se até as águas riem e conversam em surdina na travessia do rio – desse Aqueronte¹⁴ caminho de Porto Novo –, por que as portas dos céus não se abririam para o anjo-gente? As ondas rápidas, amarelas, parecem contar umas às outras a história da menina e “Devia ser uma lenda muito alegre, porque os risos redobram, quando a balsa chegou ao meio de sua viagem, e, por alguns instantes, parou indecisa” (PENNA, 2009, p. 56). A saudação das águas marca a passagem da criança, a sua chegada à cidade de Porto Novo, onde seguirá para a igreja na qual será enterrada. Mais parece festa de anjos à espera de um novo ente querido. A cor amarela lembra os reflexos do sol no espelho d’água, como se tudo à sua passagem se iluminasse. A cena se desdobra como se houvesse ali inúmeras crianças risonhas, a dançar e a dar gritos, gargalhadas cristalinas, meninos vestidos com rendas e veludos, meninas cujos balões rodopiam no ar. A descrição dessas crianças assemelha-se à descrição da própria menina faceira e risonha. “Queria chamar, talvez, para junto deles, a pequena companheira que homens e mulheres maus tinham aprisionado naquela caixa branca...” (PENNA, 2009, p. 56). Cada momento do cortejo é descrito de forma a intensificar a presença da menina, sua condição sagrada.

Passada a travessia, a igreja de Porto Novo recebe a morta desde longe, pois ainda no alto, no declive que leva até ela, a igreja surge entre árvores e casas, “[...] com sua fachada muito branca, sorridente e pura, como uma pomba que pousasse ali no topo [...]” (PENNA, 2009, p. 57). À entrada, surge o padre, a observar a cena sem um gesto, como se tivesse receio de tocar no caixão.

Ao chegarem à capela do Santíssimo, a parede está aberta à espera do esquife. A menina será enterrada na igreja, segundo tradição surgida com a urbanização dos cemitérios (ARIÈS, 2003, p. 37). Mas quando o caixão é depositado, os dedos de Celestina são esmagados na pedra, por causa do peso do caixão, e têm a pele arrancada. Seu sangue faz com que surjam flores escarlates na seda branca, as únicas ofertadas. Aqui, três simbolismos: o do vermelho, o da rosa, o do sangue. Apesar de não ser citada no livro a espécie de flor, vale ressaltar que “Na iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a

¹⁴ O rio atravessado pelos mortos na *Odisseia*, depois em *O Diálogo dos Mortos*, em *A Divina Comédia* e, por fim, nos autos das barcas de Gil Vicente, o rio que leva tanto para o mundo dos mortos, na mitologia grega, quanto para o inferno, o purgatório e o céu de Dante e de Gil Vicente.

transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 788, 789, grifo do autor). Já o sangue é vida, sendo, em muitos mitos, aquele que dá origem às plantas. O sangue da chaga de Cristo, “recolhido no Graal, é, por excelência, a *bebida da imortalidade*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 800, grifo do original). O vermelho, ambivalente, entre tantos outros simbolismos é a cor da vida e da morte. Muitas podem ser as compreensões aqui. A dor de Celestina com a perda pode ser tão densa que oferta à menina o próprio sangue, afinal o sangue está ligado à intensidade de sentimentos. É, também, a essência da vida. Há, ainda, a Eucaristia, em que corpo e sangue de Cristo são representados pelo pão e pelo vinho. Esta celebração se dá em nome da morte e da ressurreição de Cristo, a representação de seu sacrifício pela salvação dos pecadores. Em muitas culturas o sangue é também sacrificial ou usado em pactos. Mas em *A menina morta* aproxima-se mais da dor da perda e da ressurreição do filho de Deus.

Em seguida, a menina é “aprisionada na muralha bruta”. As duas senhoras, que esperavam ser consoladas pelo padre, assustam-se ao vê-lo calar-se, esconder o rosto entre as mãos, para evitar os soluços. Quando a matriz tem suas portas fechadas, ela é invadida de um só golpe pela escuridão. Negrume e silêncio marcam esse momento, como na morte de Cristo, quando todo o céu se encheu de trevas. Mas a luz se faz aos poucos, conseguindo passar por uma fresta, onde os raios do sol se infiltravam. Ondas doces e longas de claridade transformam a treva. É o instante da ascensão da menina. “A menina era agora levada para o alto com tudo que a cercava naquela alba secreta e formava assim grande esquife cheio de oferendas e promessas sagradas” (PENNA, 2009, p. 63).

No parágrafo seguinte, a volta à fazenda, onde a vida continua. Os candeeiros são acesos, as senhoras levam para a mesa os seus bordados, rendas finíssimas vindas de Bruxelas ou de Malines são pregadas em lenços, o jantar é servido pelas negras em louças da Índia e o vinho português, em garrafas atarracadas de cristal... Este fim do capítulo marca pela mudança de cenário, da cena sagrada que acaba de ocorrer na igreja para a frivolidade do luxo do Grotão, como uma separação entre dois mundos. Em um, figura a menina-santa, o sagrado, o mito cuja ausência física provocará inevitáveis e irreversíveis mudanças na vida da fazenda e em seus moradores, aquela que, a partir de sua presença ausente, retirará as vendas impostas sobre as verdades do passado e sobre a insignificância de cada um. No outro, o mundo a ser transformado, o sistema a ser mudado, impossível de ser mantido, cuja continuidade representaria a manutenção das correntes, do tronco, da tortura. Essa clara distinção não deixa dúvidas sobre os dois universos do livro: aquele em que paira a menina morta e todos os seus mistérios e aquele em que habita o humano. Esses dois mundos, a partir do capítulo treze e

pela presença ausente da menina, se misturam, aumentando de intensidade no decorrer da história, principalmente com a chegada de Carlota.



REMOÇÃO DE CAMADAS DE TINTA

2 DO QUADRO À PRESENÇA AUSENTE PELAS VIAS DA MEMÓRIA

2.1 As nuances de uma menina ausente

“Por esperada que às vezes seja, a morte de um próximo ou de um amigo coloca-nos à beira de um abismo. [...] ainda mais quando aquele que morre está vivo a ponto de termos adquirido o hábito de ligar nossos pensamentos aos seus, de nele procurarmos as forças de que carecemos [...]”

(Posfácio de Claude Lefort à obra O visível e o invisível, de Merleau-Ponty)

O primeiro, mais relevante elemento de memória, de representação, é o quadro – aquele real, dado de presente a Penna –, do qual a menina sai para ir diretamente para as páginas do livro, onde os traços do autor, desenhista e pintor, dão “vida” a todas as nuances da criança entrevista tal qual na pintura. A começar pela grinalda de rosinhas citada na página nove e pelos bracinhos redondos descritos na página onze. O rosto redondo também foi “desenhado” pelo autor. Mas finda aí a participação da tela real, objeto-chave, essencial, mas contido entre molduras, enquanto a ficção vai além de qualquer limite. Depois de levar a menina para o seu cotidiano, fazendo do quadro um objeto de adoração, Penna a transpõe para o livro, fortalecendo ainda mais a sua presença ausente na vida real e, gradativamente, na ficção. A partir da ausência física da criança, os personagens se voltam para seus passados, compreendendo a condição de agregados, de exilados, os futuros nebulosos. A situação em que se encontram é a trama necessária para fazer com que sintam ainda com mais força a ausência da menina, a única que proporcionava um pouco de sentido à vida de cada um. Um círculo se forma: a ausência da criança leva à desestruturação, ao desamparo, ocasionando um retorno aos passados de sonhos mortos, às realidades sombrias, os quais provocam dor, gerando a necessidade de novo amparo, buscado na memória da criança, reforçando cada vez mais a sua presença ausente – ampliada pelo mistério de sons, de visões, de ruídos na noite e pela chegada de Carlota. Toda a tessitura é desenvolvida em torno da menina, trazendo-a sempre de volta, fazendo com que seja evocada, lembrada, como se a tela fosse crescendo, devorando a moldura, tomando conta do espaço ao redor, dando-lhe a real dimensão do sagrado, distanciando-a do esquecimento.

Daí a importância da memória, do recordar, pois é a partir dessa urdidura que a menina amplia sua presença, sua força. E a rememoração tem início já na primeira página, quando Dona Frau costura o vestido que cobrirá o corpo da morta, dando início ao processo

de fortalecimento da presença ausente da criança, a dançar pelas lembranças, a brincar com os escravizados, as borboletas, as plantas – de quem o leitor não fica sabendo sequer o nome, mas apenas que ele existe. Em dado momento, Libânia é impedida de acompanhar o enterro da criança, grita que é livre, que é forra, mas, dando-se por vencida, desaba em prantos e “[...] talvez pronunciasse muitas vezes um nome, o da menina que mamara em seu seio” (PENNA, 2010, 41). Sem dados biográficos e sem uma representação física da criança – afinal o quadro vai para a parede da casa do Grotão apenas no início e no fim do livro –, são os signos (palavras) que representam a presença na ausência, porque “A linguagem ‘é’ uma presença-ausência, presença evocada, ausência preenchida” (LEFEBVRE, 2006, p. 109).¹⁵ São as palavras que recriam a menina morta, que lhe dão “vida”:

[...] um verdadeiro gorjeio, que se desprendia sempre de seus lábios tão vivos e coloridos, tornava ainda mais flagrante a leveza, o seu poder de fugir para o alto a qualquer momento, e, quando alguém corria atrás dela, para a agarrar e levar para a mesa das refeições, ou para o sono da tarde, era quase impossível seguir o ritmo de sua fuga, a destreza inverossímil com que deslizava pelos soalhos e pelos gramados do jardim, por entre as flores em desordem, nascidas à vontade, sem quase se moverem quando ela passava na corrida (PENNA, 2010, p. 57, 58).

A lembrança da menina envolve a todos, revolve o contexto em que todos vivem. O sofrimento e a revolta são evidentes: “Não sei como se pôde abandonar uma criança assim, meu Deus! [...] não sei...”¹⁶ o coração de monstro não conseguiu guardar este tesouro! [...]” (PENNA, 2009, p. 20), fala com Deus Dona Virgínia, ainda lavando o corpo da criança. O monstro, geralmente um dragão, aparece nas lendas, histórias, mitos como um guardião severo, símbolo do mal ou do demoníaco. “Ele [o dragão] é, na verdade, o guardião dos tesouros ocultos [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 349), mas esse tesouro tão bem protegido não precisa ser um objeto precioso, como um toão de ouro ou uma pedra. Pode ser a imortalidade, como na lenda de Siegfried, ou apenas a infância, a inocência, a alegria de uma criança. Mas nada, nem ninguém, poderia salvar a menina, pois é a morte que faz valer sua presença ausente, que conduz o livro da primeira à última página. Sua precoce partida é, portanto, fundamental à construção do mito. Passo a passo, o autor vai desenhando uma personagem leve, carregada de desprendimento, bondade, amor. O contexto em que nasce também faz parte dessa elaboração:

¹⁵ “El lenguaje ‘es’ una presencia-ausencia, presencia evocada, ausencia llenada” (LEFEBVRE, 2006, p. 106).

¹⁶ Na obra de Cornélio Penna, as reticências são de uso frequente. Portanto, todas as vezes em que aparecerem neste texto, em citações, sem [], é porque fazem parte do texto original do escritor.

Mas esta segunda menina [a menina morta] que também achara a casa vazia de crianças, não pudera reanimar os rostos perturbados vindos ao seu encontro, e vivera entre os maiores como aquelas florinhas entre os arbustos e as árvores, sem nunca poder comungar inteiramente com eles. Correria e brincara pela casa, perante o amor contido de todos, passara entre os braços e as mãos que não podiam estender-se para ela, atados pelo temor e pela sensação indefinida de perigo, no receio de provocar alguma coisa que não podiam saber ao certo qual era, mas sempre presente, a acompanha-la noite e dia por toda parte (PENNA, 2010, p. 227).

Transparece página a página ser a criança a transmissora de vida aos mortos-vivos a perambularem pelo Grotão. Em alguns pontos esse parasitismo fica bem claro. Entretanto, nenhum daqueles aos quais dá tanto amor é capaz de salvá-la, porque são ferramentas da sagração da criança. A única que poderia ser a sua heroína chega somente depois para ser a antítese do herói. “Carlota não é sinônimo do ‘herói positivo’! Ela mesma hesita, procura se reequilibrar pela suspensão da doença, pelo alheamento, deixando-se à espera” (COSTA LIMA, 2005, p. 162).

A partir da morte e do enterro, todo o Grotão parece respirar saudade. A memória, as lembranças, as cenas de mistério em torno da menina crescem capítulo a capítulo. O narrador desnuda a alma dos personagens, mostra a dor que sentem com a ausência da criança, o quanto a menina lhes era importante. Depois de saber que não podia colher flores para seu pequeno anjo, Celestina se esgueira até o oratório da fazenda, todo escuro ainda. Parece-lhe que retornariam as dúvidas quando da vigília de morte, “[...] pois nem um só momento esquecera a menina cuja imagem rondara o seu quarto e correria em torno de sua cama; seus risos a tinham perseguido, quando fechava com força as pálpebras doloridas e secas” (PENNA, 2010, p. 75).

A menina é lenitivo tanto nos instantes de dor da alma quanto naqueles de dor física. Ansiosas por visitar o túmulo da amada criança, as escravas, unidas umas às outras, como em uma barreira protetora, tentam ir até lá às escondidas. Descobertas, são chicoteadas, quando, em uníssono, clamam por ajuda, por salvação: “Sinhazinha! Sinhazinha!” (PENNA, 2010, p. 87).

Há instantes de clara, pura adoração, como aquele em que Celestina usa todo o dinheiro guardado durante anos para encomendar uma coroa de *biscuit*. O dinheiro vinha sendo poupado para que, quem sabe, pudesse sair daquela vida de agregada, de favor. Durante todo o tempo só o “[...] gastava para comprar pequenos nada para a menina” (PENNA, 2010, p. 142). Porém a morte da criança tirara o seu propósito. Celestina passa a sentir até remorso por ter certa quantia em suas mãos, porque, sem a menina, de que lhe valeriam os bens materiais?

O desamparo e a saudade alinhavam a trama, “ressuscitando” a menina, que volta a “viver”, a correr pela casa, ultrapassando os limites da realidade, invadindo o espaço da imaginação. A dor da perda unida ao alívio ligado à imagem, à presença da menina, é ardil essencial à impressão das memórias relativas à criança na alma dos habitantes do Grotão. A presença vai se fortalecendo, a ponto de os personagens verem, sentirem, esperarem pela menina a qualquer momento. Em visita ao túmulo, seu Manoel Procópio já estava prestes a chamar a criança de sua filhinha ou de sua netinha, pois, acreditava, “[...] ouviria suas gargalhadas um pouco ronronadas, como o fazem os gatos muito novos...” (PENNA, p. 80, 81).

O leitor muitas vezes aguarda a visão da menina, fantasma a ressurgir diante de todos, deslizando pelos corredores, puxando as pessoas pelas saias, pelo braço. Leves ruídos geram expectativa, fazem estremecer os moradores.

Leve ruído atrás dela [Dona Virgínia] a tinha feito estremecer e pôr-se à escuta, com a impressão irresistível de que alguém viera até ali e iria tocar em seu braço, para força-la a curvar-se, a fim de ouvir alguma coisa que lhe queriam dizer, muito importante. Esperou sentir o contato de dedos muito leves, o calor de pequena mão que mal pousava na manga de seu vestido pesado [...] [mas] a figura pequenina, aérea de graça e de vida infantil, que algumas vezes viera interromper, em outros dias que não viriam mais, estava ausente para sempre (PENNA, 2010, p. 101, 102).

Os elementos de memória, quando se trata da menina, são os mais diversos, muitas vezes com os moradores agindo involuntariamente como se a criança ainda estivesse ali, como se sua partida, sua morte, ainda não tivesse sido interiorizada, assimilada. A vinda de Carlota nubla ainda mais as situações, pois a vida das duas começa a se entrelaçar. Às vésperas da chegada da jovem, decidem preparar o seu doce preferido. Dona Inacinha se prontifica a fazê-lo, pois dizem ser o dela o melhor. Entrega-se a tal ponto ao trabalho que parece apagar todos os acontecimentos recentes. Chega a se apressar, antes da chegada da menina morta – de quem o doce era também o predileto – com suas latinhas usadas para brincar de boneca. “Dona Inacinha [...] não distinguia mais para quem estava fazendo aquele trabalho e na verdade esperava a chegada da criança e não da jovem que vivia na Corte... E a menina morta estava agora ao seu lado e sentiu suas mãos que puxavam as suas vestes” (PENNA, 2010, p. 206). Aos poucos, a senhora dá-se conta de que era apenas um sonho, pois se a menina ali estivesse, todos estariam em movimento para tirá-la de perto dos tachos fumegantes. Também a cozinheira pensava o mesmo enquanto ajudava no preparo do doce. “Houve um momento em que todas se voltaram para a porta, como à espera de ver surgir a figurinha da menina com os cabelos repartidos no meio e a saia estufada que deixava

transparecer as calças longas de renda, longas até cobrirem os pequenos sapatos pretos” (PENNA, 2010, p. 207).

Penna passa a sensação de presença física da menina, uma presença corporificada pela força da ausência da criança no dia a dia dos personagens, trazendo-a de volta. Este vigor se dá em consequência da intensa, inesquecível impressão deixada pela criança em cada um. Toda a construção do texto ocorre de forma a fazer emergir a figura doce de uma menina sem nome. Se a jovem Celestina e Sinhá Rola vão à igreja em Porto Novo visitar o túmulo onde se encontra o anjo-gente, a moça vai logo se ajoelhar próximo ao local onde a criança fora sepultada, mas sem se dar conta. Celestina escuta um ruído, igual a um objeto que tivesse ido ao chão, algo de metal, uma tesoura, um dedal. Mas estava em uma igreja, completamente só, pois Sinhá Rola encontrava-se no confessionário. O barulho a paralisa. Somente instantes depois percebe ter se ajoelhado ao lado do túmulo. Nesse instante, toda a solidão que sentia, toda a sua angústia e tristeza se esvaem. No lugar, surge conforto, carinho. O som fora como um sinal de amor, de saudade, de libertação, de retorno a um passado de alegria, de paz. Aqui, a menina é muito mais que cura, que alívio. É o sagrado, o divino que se sobrepõe até mesmo ao padre, simples ser humano. Celestina sente-se tão leve, sem nada mais a lhe pesar na alma, que pede a comunhão sem novamente se confessar. A menina morta basta, perante Deus, para deixar limpa sua alma de pecadora.

2.1.1 Relíquias apagadas

A menina morta não requer representação alguma, objetos de adoração. Ela tem de ser o foco. Basta a ausência crescente, trazendo-a de volta cada vez mais forte. Nada pode segurar esse rio a evaporar suas águas. Ora rio, ora vapor, nuvens, chuva, rio, vapor... Indo dos céus à terra sem nada deter sua fluência. Tudo a ela relacionado tem valor inigualável. Qualquer objeto que a ela se refira, qualquer lugar por onde tenha caminhado, brincado, o canteiro de flores por ela plantado, tudo é *souvenir*, objeto de memória. Mas aquilo que poderia ser objeto de adoração é “desaparecido”, transmudado, oculto – a começar pelo quadro. Entre as principais relíquias encontra-se o umbigo, muito provavelmente já destruído pelos vermes, pela terra, mas não importa, a sua presença, a sua existência enquanto memória, enquanto representação do corpo da menina persiste. As escravas chegam a se desentender por causa de tal preciosidade. Discutem, acusam-se. Alguém diz ser a única ama da Nhanhãzinha, pois apenas ela sabe onde foi enterrado o umbigo. As demais se sentem desoladas por realmente desconhecerem o “local sagrado”, localizado estrategicamente no coração da casa: a sala de visitas. Semeado no canto do jardim, o umbigo crescera, florescera, servira de alimento para a

roseira sobre ele plantada pela ama. Ao final, todas choram por sua Sinhazinha, porém apenas uma pessoa sabe daquele recanto que poderia se tornar um altar de adoração.

Libânia também é guardiã de objetos, os quais arruma como se a menina ainda os fosse usar. Faz saquinhos de pimenta-do-reino, atados com fitas vermelhas, retira as roupas, os brinquedos do armário, os reorganiza cuidadosamente, colocando os sachês entre eles. Mas devia haver algo ainda mais precioso entre aqueles pertences, porém não encontrado. Libânia retira tudo, procura. Nada entrevê. Cai no choro. Com a ajuda de Celestina, volta a vasculhar o armário. Pergunta à moça se ela sabe o que buscam: “[...] tinha quase certeza de que as duas medalhas de ouro, com a marca dos dentes da menina, iriam ser retiradas daqui, e levadas para longe...” (PENNA, 2010, p. 264), responde Celestina. Libânia ergue o rosto, sem compreender como Celestina podia saber “[...] não estarem mais ali aquelas relíquias sagradas” (PENNA, 2010, p. 264).

O que está ligado intimamente à menina, com sua marca física, pode ser elevado a objeto de adoração. Por isso mesmo, esses objetos são ocultados. Conforme Lefebvre, a representação fica entre a presença e a ausência. Não se torna presença, suprimindo a ausência. É o simulacro para o qual se desviam as atenções. Por isso, não podem existir elementos de adoração. É necessário, urgente, trazer a imagem da menina à mente de todos, “corporificar” sua ausência.

Mas se inexistem objetos de real valor de adoração, há outros, a exemplo de Pombinha, a vaca da qual era tirado o leite para alimentar a menina. Nem palavras podem atentar contra seu *status*. As críticas do veterinário ao animal são veementemente contraditas pelo administrador Justino. Aquela era a melhor leiteira, sem outra igual. Era “[...] a única digna da menina!” (PENNA, 2010, p. 169). A vaca passa a ser protegida, mas não adorada, apesar do valor inigualável, afinal foi dela o leite dado ao pequeno anjo. Mas o quadro, as moedas com a marca dos dentes da criança, o umbigo saem de cena. São os objetos de maior valor, de maior força representativa. Por isso, precisam ser também consagrados apenas à memória.

2.1.2 Menina morta e Carlota: Contrapontos

A menina morta e Carlota não são projeções uma da outra, o eu obscuro, criações de conflitos psíquicos. Carlota não tenta evitar um encontro com a menina. Pelo contrário. Nenhuma das duas está oculta. Muitas vezes figuram juntas no mesmo espaço, no mesmo tempo. Podem ser vistas como opostos enquanto uma é luz e a outra, escuridão. Porém a luz reforça o escuro,

assim como o contrário também é verdade. A menina é a luz apaziguadora, atenuadora dos sentimentos. Carlota, a penumbra, o negrume a tomar conta do Grotão. O fim. A morte. Uma é cada vez mais adorada, amada; a outra, temida. Mas as duas terminarão o mesmo trabalho. Com a morte da menina, o Grotão começa a ruir, verdades são aclaradas. Carlota concretiza a destruição.

Quando a jovem é confundida com a irmã, há o fortalecimento do mito. Carlota também não pode ser objeto de adoração, mas a semelhança entre as duas resgata, reforça ainda mais a presença ausente da criança. Ao mesmo tempo, a confusão solidifica as convicções da jovem, fazendo-a se sentir só, à sombra, revoltada com os fatos ocorridos no Grotão. O contraponto entre as duas faz com que a todo o momento a menina invada o espaço da irmã pelas vias da memória, pelo recordar dos agregados. Há tempos distante do Grotão, Carlota nada mais é que a jovem cedo mandada embora para estudar, enquanto a menina é presença constante.

O jardim é o primeiro espaço desse embate. No passado mais distante, Carlota dedicara parte do tempo àquele recanto. Depois, a menina seguiu o mesmo caminho. Para ali vão Sinhá Rola e Celestina, levadas pela chegada da jovem. Mas há uma luz mais forte. Celestina tenta, em vão, fazer reviver a figura de Carlota, “[...] mas o pequeno vulto da menina morta corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorjeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante...” (PENNA, 2010, p. 227). Sinhá Rola ainda deseja deixar tudo igual quando da partida de Carlota, porém sente-se culpada ao lembrar que as mudanças tinham sido feitas pela criança.

Seria necessário apagar os vestígios deixados, antes que o próprio tempo e as intempéries se encarregassem disso?, interrogou com tristeza a si própria e pareceu-lhe que a vinda próxima da filha mais velha do Comendador se tornava de súbito acontecimento de tristes consequências, e não o desafogo, o elemento apaziguador por todos esperado. *Era uma substituição odiosa* que se ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada [...] (PENNA, 2010, p. 229).

Carlota volta para ficar no lugar antes determinado à menina morta. Retorna para sobrepor a perda, a falta. Regressa para dar continuidade à vida do Grotão tal qual se encontrava. Mas os planos não saem como o previsto, pois a vida na fazenda nunca mais será a mesma. Ao invés de suplantar a ausência da menina morta, Carlota reforça sua presença ausente, a imagem impressa na lembrança, na alma de todos. Por sua vez, a ausência fortemente presente da menina enfatiza a revolta transformadora de Carlota, fortalecendo-a, fazendo sua personagem crescer. As duas são verdades distintas operando mudanças uma na outra, também no Grotão, alcançando o objetivo final, a superação do patriarcalismo, da

escravidão. A morte da menina, sua ausência, dispara esse dismantelamento. Erigida ao sagrado, é incapaz de conter a desestruturação, até porque ela é necessária, é o objetivo. Carlota não destrói a presença da irmã. Apenas transmuda o seu significado. E nem o contrário. Na tessitura do livro, as duas são verdades, caminham paralelamente. A verdade da menina é a bondade, o amor ao próximo, indistintamente – o que a eleva ao sagrado, portanto, faz dela ao mesmo tempo um ente alienador e apaziguador. A verdade de Carlota é o rancor, a raiva ao descobrir os gritos de agonia dos escravizados – suplício aumentado pela interferência da menina, que desconhecia o resultado de seus pedidos de clemência –, o sufocamento provocado tanto pela ostensiva presença ausente da menina quanto pela presença dos agregados. As verdades, segundo Lefebvre, necessitam de seu oposto, a mentira, para ser representada.

Se é indubitável que uma verdade filosófica (metafísica) absoluta não se alcança, de modo que o verdadeiro só é representado através de e contra seu oposto – mentira, mistificação, ilusão, aparência –, não deixa de ser certo que o verdadeiro se distingue do falso. Mas não de uma maneira absoluta. Ainda nas ciências, a verdade só pode ser falsificada suscitando o que a destrói, determinando uma falsidade e encontrando-se através dela (LEFEBVRE, 2006, p. 54, 55).¹⁷

A mentira em *A menina morta* não está na criança nem em Carlota. Os antagonismos aqui são luxo e riqueza *versus* escravidão. O despojamento com que foi enterrada a criança mostra bem qual é a sua verdade. De um lado, então, estão Carlota e a menina. Do outro, a mentira: o luxo nascido da dor dos escravizados, do sangue. Na cena em que Carlota oferece ao noivo de Celestina um dote, por ele recusado – pois não quer dinheiro tingido de sangue derramado –, essa situação fica bem clara. A cena é outra a marcar a tomada de consciência da jovem.

Quando, ao final da obra, Carlota diz ser ela a verdadeira menina morta, afasta-se ainda mais da irmã, porque se encontra – assim como sua mãe Mariana – muito mais morta que a menina. Morta em vida, enquanto a menina – levada ainda com toda a pureza, a inocência redentora de qualquer pecado – permanecerá para sempre viva na memória de todos. Carlota é presença física. A menina, ausência, a luz que paira sobre as almas do Grotão. Para que uma representação – não enquanto objeto, mas enquanto ideias, estados, sentimentos, representações sociais etc. – se fortaleça é necessário o seu oposto: o masculino

¹⁷ “Si bien es indudable que una verdad filosófica (metafísica) absoluta no se alcanza, de modo que lo verdadero sólo se representa a través de y contra su opuesto – mentira, mistificación, ilusión, apariencia –, no deja de ser cierto que lo verdadero se distingue de lo falso. Pero no de una manera absoluta. Aun en las ciencias, la verdad sólo puede ser falsificable, suscitando lo que destruye, determinando una falsedad y encontrando-se a través de ella” (LEFEBVRE, 2006, p. 54, 55).

é representado por meio do feminino, ou seja, o feminino reforça a ausência do masculino, e vice-versa. Vida e morte representam uma à outra.

O Mesmo se representa através do Outro – o sujeito através do objeto –, o real através do ideal, a vontade obscura através das representações etc. Isso significa que o Mesmo não pode *apresentar-se* a si mesmo; não pode volver-se presente a si mesmo sem passar pela prova do outro, da ausência e da abstração, do nada (LEFEBVRE, 2006, p. 183).¹⁸

Portanto, a ausência presente da menina representa/reforça a presença de Carlota. A presença de Carlota representa/reforça a ausência da menina morta. Uma é raiva, morte. A outra, amor, vida. Opostos que se representam, que se intensificam. Vale lembrar a teoria da alteridade, de Bakhtin. Nunca é possível ver a si mesmo por completo. É necessário o outro, o olhar do outro, a alteridade. Por meio de Carlota e da menina, o leitor, alteridade de ambas, completa a imagem uma da outra. Carlota vê na menina aquilo que ela foi incapaz de perceber, o mau provocado por suas atitudes benévolas. A criança mostra a Carlota a morte de sua menina interior, de sua inocência. Tanto Carlota quanto a menina carregam o bem e o mal. Uma perante a outra, e ambas diante do leitor, desvendam essa ambivalência.

2.1.3 Esboço de uma verdadeira menina morta

“‘*Que é pensar?*’ Resposta: ‘*Pensar é representar-se, fora da presença na espera e na carência, ou ainda na necessidade e no desejo; mas também para a superação da representação*’. ”
(Lefebvre, 2006, p. 299)

É claramente para substituir o lugar da menina morta que o Comendador manda buscar Carlota no colégio. A jovem deve “[...] vir para aqui a fim de ficar do meu [Comendador] lado!” (PENNA, 2010, p. 112). Mas ninguém pode substituir o lugar de outro. Quando há a tentativa dessa substituição, os olhos se voltam para o outro ausente, tornando-se cegos para aquele ali posto tal qual objeto para suprir espaços vazios. O lugar do ausente é cativo. Não pode ser ocupado, a não ser por sua presença ausente. Carlota, então, passa a ser vista com olhos desejosos de verem a menina morta. Esse processo, entre outros, faz parte do fortalecimento da jovem, das grandes mudanças nela operadas, na força de sua presença na obra. De outro lado, intensifica a presença ausente da criança. Mudanças vão se operando nas duas imagens perante a visão dos agregados. Quem estava morta vive cada vez mais. Quem

¹⁸ “El Mismo se ‘representa’ a través do Otro – el sujeto a través del objeto –, lo real a través de lo ideal, la oscura voluntad a través de las representaciones, etc. Esto significa que el Mismo no puede *presentarse* a sí mismo; no puede volverse presente a sí mismo sin pasar por la prueba del otro, de la ausencia y de la abstracción, de la nada” (LEFEBVRE, 2006, p. 183).

vive morre aos poucos. Juntas, Carlota e a menina crescem nas páginas: uma pelas vias do mito; a outra pela morte em vida.

Muitas armadilhas são dispostas. Carlota deverá se casar com um jovem da fazenda vizinha. No negócio está em jogo um título de nobreza para a família, pois Carlota se tornaria baronesa, e dinheiro, pois a família do noivo está em plena derrocada financeira. Espera-se de Carlota o que se esperava da menina, morta precocemente: dar continuidade ao Grotão. A notícia de sua volta é recebida por todos, mesmo na senzala, entre “risos estrídulos de alegria” (p. 181). Mas desde o princípio, a jovem se mostra avessa às pessoas, ao Grotão, ao comando que todos tentam exercer sobre ela. À senzala, é proibida de ir. Lá mora a verdade oculta. Ao entrar em seu quarto pela primeira vez, diante da realidade que vislumbra pela casa, da ausência do pai e da mãe, a moça chora, principiando outra morte. Para fazê-la dormir, Libânia entoa para aquela que virá a ser a verdadeira menina morta as mesmas músicas que cantava para a outra menina, aquela enterrada na igreja de Porto Novo, a que todos anseiam ver no lugar de Carlota. Após longo sonho, Libânia acorda, vê-se no quarto da menina morta. Mais que recordar, revive, sobrepondo o contexto do passado ao do presente. A menina e Carlota se misturam sob seu olhar.

Libânia sentou-se na esteira onde dormia, sacudida por longo arrepio. Estava no quarto da menina morta, pois era assim mesmo o seu despertar, angustiado e abalado pela sensação de que a criança se descobrira e ia apanhar vento e resfriar-se. Olhou para o leito com receio de ver ainda aquele vultozinho sempre gracioso, tão lindo, e depois de algum tempo distinguir os bracinhos fora da colcha, as pernas muito redondas, embaraçadas no lençol e com os pés à mostra. Em vez disso, porém, viu alguém a olhá-la com olhos muito despertos e sérios. Com o coração apertado, reconheceu na figura a Sinhazinha insone, a observá-la de olhos fitos que não pareciam ver (PENNA, 2010, p. 300, 301).

Após ser vista como a menina por Libânia, Carlota pede para ver o quadro-fotografia. Não há a explosão de lágrimas esperada pela ama, apenas uma minuciosa análise da pintura. A postura, a reação da jovem mostra, desde o princípio, seu distanciamento em relação a toda a comoção causada pela morte da irmã. Ela está diante de um quadro, nada mais. Não na presença de um objeto de adoração, do sagrado.

Quanto mais as mudanças vão ocorrendo, mais Carlota se afasta do mito, aproximando-se da irmã morta, mostrando seus lados negativos. A transformação é individual, íntima. Para os demais, a menina-santa prossegue sua trajetória, impossível de ser abalada naqueles com os quais conviveu. Quieta, incapaz de dizer um audível não, a jovem silencia, adoece. Diz não a seu modo. No primeiro encontro com o pai, sabe do casamento, da

futura responsabilidade, ser dona de todo o Grotão. Sem conseguir se opor verbalmente, desmaia.

Entre a doença – sua negação a tudo o que se passa no Grotão, contra o que ainda é fraca para se erguer – e a imagem da menina, que faz dela uma sombra, Carlota cresce no livro enquanto personagem, também aos olhos do leitor, enquanto internamente, para os agregados, se torna cada vez mais fragilizada, incapaz da continuidade, de devolver à fazenda seu vigor, seus áureos tempos, socorrendo, salvando a todos. É a jovem frágil que, a seu modo, luta contra o que querem para ela. Aos poucos, vai matando a Carlota que vem da Corte. A menina morta é seu contraponto, até se reencontrarem ao final. Carlota jamais toma o posto antes destinado à irmã. Ao perceber essa impossibilidade, os personagens sentem-se cada vez mais abandonados, cada vez mais apegados ao anjo-menina.

Os caminhos das duas quando crianças em muito se confundem: ambas gostavam de flores, cuidavam do jardim; ambas tinham sido crianças buliçosas, alegres; ambas tinham como doce predileto o de goiaba; ambas agiam em prol dos negros:

– Lembro-me muito bem – disse a Sinhazinha – quando elas traziam o café, e fazia-se a contagem dos cestos apanhados, e recebiam as chapinhas pelos colhidos a mais, além da obrigação. Eu [Carlota] furtava as chapinhas que podia de cima da mesa do administrador e dava escondido às negras, principalmente a Joviana, pois sabia estar ajuntando para se forrar. Celestina ouvia indecisa, confusa, pois parecia-lhe ver a menina morta realizar todos aqueles gestos diante delas, e neste momento despertou, ouvindo Carlota [...] (PENNA, 2010, p 323).

Tudo é feito de forma a emaranhar as duas imagens. As semelhanças, inclusive físicas, enfraquecem a presença de Carlota perante os olhos dos personagens, enaltecendo a da menina. A imagem da jovem fica cada vez mais nublada para os do Grotão, passando fraqueza, apatia, enquanto o mundo interno de Carlota se revira, se revolta, odeia, busca a morte transformadora de si mesma e, conseqüentemente, do sistema. Todos acreditam na sua fraqueza. Ninguém vê sua força consciente, transformadora. Carlota é quem detém o saber, é quem – por estar emocionalmente distante da menina, dos agregados, dos sentimentos a tomar conta de todos – pode analisar o processo desencadeado no Grotão, pode abrir os olhos, ver a dor dos escravizados, a falsidade daqueles que habitam sob o mesmo teto. Ver, analisar, mudar. O contexto é puramente social.

As representações não podem passar somente por alterações do real e do verdadeiro, por máscaras e mascaradas, como na teoria habitual das “ideologias”. Somente se concebe o modo de existência das representações

tomando em conta as condições de existência de tal ou qual grupo, povo ou classe (LEFEBVRE, 2006, p. 66).¹⁹

Em sua crítica às representações, Lefebvre fala do engano causado pelas representações (sociais). Contra este mal, somente o conceito pode lutar, ou seja, a reflexão, aquele que pensa, analisa. “Só o conceito permite esvaziar as representações” (p. 43, 2006),²⁰ geralmente do lado da alienação. O conceito alia-se ao desvelamento. Lefebvre ressalta que as representações não são nem falsas, nem verdadeiras, mas podem ser às vezes falsas, às vezes verdadeiras. São falsas quando dissimulam as verdades. A menina seria, assim, uma falsa representação, aquela que leva todos a se alienarem – mas a culpa da alienação não lhe cabe, não lhe pode ser atribuída. Somente Carlota e Mariana se permitem ver, mas Mariana termina louca, é afastada do Grotão ao tentar conseguir que o negro Florêncio, “suicidado”, tenha seu corpo encomendado pelo padre.

A jovem, portanto, é a única capaz de promover mudanças. Mas poderia ela mudar além de sua realidade, invadindo os âmagos alheios? Lefebvre considera que a representação contém ainda mais que o representado. Não é um duplo do objeto. “Acentua-o [ao objeto], tornando-o intenso ao vinculá-lo aos afetos” (2006, p. 108).²¹ A representação mítica da menina, sua presença ausente, é cada mais forte, mais intensa que a criança alegre que voava entre plantas, flores, bichos, sobrepujando sua pueril existência. Isso porque as representações ultrapassam as barreiras da realidade, a qual amplificam, deslocam. São parte de uma estratégia do inconsciente, conforme explica Lefebvre, nascendo como símbolo do imaginário, ao que podemos acrescentar a palavra coletivo, tornando-se praticamente instituídas, correntes, comuns. Para muitos, verdades indiscutíveis. Como Carlota poderia lidar contra essa “verdade” instituída?

Sobre a representação da menina recaem lembranças impregnadas nas almas, avivadas pela ausência, pelo peso da vida. Esse vigor tem, ainda, o respaldo do coletivo. Para Halbwachs, a memória coletiva subsiste ao tempo, ao espaço. O grupo pode se dispersar, o espaço pode ser destruído, mas a memória coletiva persistirá. São as ideias os verdadeiros espaços – e os sentimentos. “Quando dizemos que um indivíduo recorre à memória do grupo, devemos entender que esta ajuda não implica na presença real de um ou mais de seus membros. De fato, continuo a sofrer a influência de uma sociedade mesmo que dela me tenha

¹⁹ “Las representaciones no pueden pasar solamente por alteraciones de lo real y de lo verdadero, por máscaras y mascaradas, como en la teoría habitual de las ‘ideologías’. El modo de existencia de las representaciones sólo se concibe tomando en cuenta las condiciones de tal o cual grupo, pueblo o clase” (LEFEBVRE, 2006, p. 66).

²⁰ “Sólo el concepto permite evacuar las representaciones” (LEFEBVRE, 2006, p. 43).

²¹ “Lo acentua, lo vuelve intenso vinculándolo a los afectos” (LEFEBVRE, 2006, p. 108).

afastado [...]” (2006, p. 146). Portanto, não importa que o grupo de agregados e de escravizados se afaste: sempre terão o Grotão como espaço de memória; a menina morta como elo entre eles.

Os afetos, as sensações, os sentimento têm peso fundamental na lembrança. Como a escrita na alma proposta por Sócrates. Carlota, para quem a morte da irmã poucos sentimentos traz, toca no piano uma peça brilhante, enche a casa de vida. Somente percebe sua atitude ao ver o espanto, o terror de todos. A ofensa é desmedida. Os morados se afastam quando ela passa. A jovem torna-se invisível, um fantasma. A atitude é considerada descabida, insana, de alguém fora de si. Visto de fora das páginas, o ato é apenas mais um a tornar ainda mais nítidas as cores da menina morta, sua presença ausente.

Nesse meio, entretanto, uma contradição. Quem menos sente a perda da criança é a primeira a dar falta do retrato na sala. Aos poucos, as senhoras também percebem aquela profanação. A suspeita da retirada do ícone recai sobre a jovem. Depois sabe-se ter sido o Comendador. Os demais demoram a observar o fato porque a imagem, a lembrança da criança é muito densa, forte, presente em cada um. É como se ela estivesse ali, entre eles. Carlota, entretanto, vive outro contexto. Sem o quadro, talvez a memória da irmã até se apagasse. Por isso, logo nota a falta do objeto. Um quadro é apenas uma representação, enquanto a lembrança vai além. A recordação se difere da simples representação porque sobre ela recai o peso da vivência. “Enquanto existe recordação, o passado se enlaça com o atual e conserva a vivacidade transformadora do presente; o qual não significa o de uma *presença*, mas sim o de uma *ausência na presença*” (LEFEBVRE, 2006, p. 69).²² Para o autor, enquanto é representado, o passado se fixa e morre, seja na história, seja na memória subjetiva. “A presença [da representação] não exclui a ausência e assim reciprocamente” (LEFEBVRE, 2006, p. 57).²³

Aos poucos, as transformações de Carlota vão ficando mais claras. Enfrenta o Comendador de cabeça erguida, sem palavras, pelo olhar. O pai percebe ter de lhe dar ordens, não mais apenas comunicar, dizer. Precisa mostrar quem manda. A filha sai de seu comando. O ódio passa a ser conhecido de Carlota, que depara-se com um estranho a tentar afastá-la de seu caminho. Sente-se uma escrava de quem a venda está sendo negociada. Ao ser mais uma entre tantos escravizados, identifica-se de vez aos cativos lavradores da terra. Caso não aceite ser vendida, será punida. Caso não aceite se calar, será calada como foi a mãe Mariana.

²² “Mientras hay recuerdo, el pasado se enlaza con lo actual y conserva la vivacidad cambiante del presente; lo cual no significa de una *presencia*, sino de una *ausencia en la presencia*” (LEFEBVRE, 2006, p. 69).

²³ “La presencia no excluye la ausencia y reciprocamente” (LEFEBVRE, 2006, p. 57).

Precisa representar, superar a si mesma, depois à própria representação, afinal “Viver é representar(se), mas também transgredir as representações. [...] Pensar é representar, mas superar as representações” (LEFEBVRE, 2006, p. 109).²⁴

As representações (sociais) são afirmadas, reafirmadas por seu oposto. A vida se representa pela morte. A morte pela vida. Se a menina morta torna-se cada vez mais viva, alguém, para reforçar sua representação, precisa morrer. Angústia, abandono, solidão são as marcas de Carlota. Foram também as de sua mãe Mariana. Mas aqui outro contraponto. Enquanto mais a menina morta vivifica, mais se torna prisioneira do mito, do sagrado. Sequer pode descansar em paz, pois a requerem a cada instante. Carlota, em contrapartida, é livre. Traz consigo todas as angústias, solidão, responsabilidades inerentes à liberdade. Seu papel é libertar a menina morta da sua prisão. Permitir, como escreveu a lápis o autor, no fim da página original, que ela deixe de ser dos homens e passe de vez a ser de Deus – que, enfim, descanse em paz. Missão impossível a de Carlota, ao menos perante aqueles que viveram ao lado da menina-anjo.

Sozinha, pouco a moça poderia contra o pai. A doença de um dos herdeiros, na Corte, leva para lá o Comendador. Somente durante essa ausência, Carlota sai pela fazenda. Há certa paz aparente, uma calma sob a qual está oculto medo, manta tecida pela “[...] ameaça de sangue derramado”. Carlota tem consciência disso. A solidão e o tédio são tamanhos que a Sinhá tenta trazer a irmã às recordações. Logo, porém, o passado leva de volta a imagem criada, animada por seu espírito solitário, pois não há sentimento, lembranças. “Não lhe foi possível recompor o rosto da criança entrevista no berço, da que lhe fora levada dois anos depois ao parlatório do Colégio” (PENNA, 2010, p. 405). Carlota busca na irmã a sua menina interior que se esvai. Duas crianças distantes, a menina morta e a Carlota menina. Certa manhã, a jovem quase grita de alegria inesperada: “– Vamos! Vamos! Quero fazer tudo como fazia quando era criança! Vamos ajudar as negras a lograrem o senhor Justino” (PENNA, 2010, p. 408). Libânia a contempla com lágrimas nos olhos,

[...] sem compreender bem por que a sua Sinhazinha se transfigurara assim subitamente e ainda mais comovida ficou ao ver que ela revivia a menina morta, os seus atos de caridade humilde, o seu amor pelos desgraçados, sempre pronto a levá-la a fazer o bem, ainda mesmo quando julgava divertir-se apenas (PENNA, 2010, p. 408, 409).

²⁴ “Vivir es representar(se), pero también transgredir las representaciones. Hablar es designar es designar el objeto ausente, pasar de la distancia a la ausencia colmada por la representación. Pensar es representar pero superar las representaciones” (LEFEBVRE, 2006, p. 109).

A criança se esvai. Carlota não mais pode agir igual agia na infância. A mulher surge aos poucos, matando a inocência ainda restante, resguardada à custa de vigia. Carlota jamais poderia se aproximar dos escravizados. Ao se dar conta dessa realidade, surge a senhora, fechada, retraída: “Passou diante da mucama, e seu vestido tinha o roçagar aristocrático das vestes da antiga dona, e saiu rapidamente” (PENNA, 2010, p. 409).

No momento em que Carlota se sente igual a uma caça, o círculo a se fechar ao redor, lembra-se da irmã. Parece-lhe vir da igreja um chamado daquela que por alguns anos tinha acalmado o ódio oculto nos corações. Depois, novamente aproximando a menina do real, sem se deixar levar pelo sagrado, passa por sua mente uma visão de miséria, de podridão. Decide visitar a menina no mesmo dia. Na igreja, uma das aproximações mais fortes entre as irmãs. Ao entrar na capela, sua companhia, o Senhor Manoel Procópio, vai direto ajoelhar-se onde a menina fora enterrada. Quando, de repente,

[...] com visível estremecimento de susto que sentiu a mão pousar de leve em seu ombro, e viu, ao voltar os olhos já cobertos das cinzas da velhice, a mesma menina que vira morrer, agora revivida no vulto da moça alta e bela como os anjos.

– É a mesma – balbuciou ele. – É ela que volta agora... (PENNA, 2010, p. 470).

O encontro tem grande impacto sobre a jovem. Ao retornar ao Grotão, Carlota veste-se toda de escuro para esperar o noivo. Libânia implora que mude de roupa, pois mais parece uma viúva. Depois, em visita a Celestina, tem “[...] o olhar fremente que sabia dardejar agora sobre as pessoas, olhar esse que lhe parecia o de outra pessoa e não o da menina meiga e assustada vinda da Corte há poucos anos” (PENNA, 2010, p. 473). A tomada de consciência de Carlota vai se evidenciando, tornando-se nítida, visível. Ao vê-la, o padre passa a “[...] observar a fisionomia sombria e envelhecida de Carlota, com os olhos escondidos entre as pálpebras inflamadas [...]” (PENNA, 2010, p. 477).

Toda essa metamorfose não é em vão. Afasta Carlota cada vez mais da alegria, da leveza da menina morta, aproximando-a intensamente da mãe Mariana, antecipando a descoberta de uma verdade. À porta, ao receber o noivo João Batista, se depara com ele a chicotear o escravizado que tem dificuldades para descer uma caixa com presentes. A porta, a soleira é lugar de crise, de mudança, conforme Bakhtin. O autor fala do cronotopo da soleira, que pode se associar ao tema do encontro, ligado ao cronotopo da estrada, mas que, para ele, é substancialmente mais intenso. “[...] é o cronotopo da *crise* e da *mudança* da vida. [...] Na literatura, o cronotopo da ‘soleira’ é sempre metafórico e simbólico, às vezes de uma forma aberta, mas, com mais frequência, implícita” (2010, p. 354). A cena marca Carlota

profundamente. Incapaz de correr, de gritar, de rasgar a própria veste, agarra-se à coluna da varanda. Quando percebe, está recebendo o noivo, serenamente, mas sem vê-lo, pois seus olhos continuam fitos no escravo. Carlota sequer estende a mão ao noivo, pois esta “[...] lhe pesava caída sobre o vestido e parecia morta” (PENNA, 2010, p. 480). Este é o primeiro contato da jovem com a verdade dos escravizados. Mais à frente, Carlota dá-se conta de ter passado a “[...] infância longe daqueles pequenos dramas da vida escrava, e nunca tinham chegado até ela os ecos dos lamentos e das queixas dos pretos” (PENNA, 2010, p. 501). E na cadeia das recordações, lembra-se de João Batista, o noivo, a espancar o trintanário. Transtorna-se a tal ponto que Libânia a teme, pois parece ver um fantasma. Joviana também se assusta com o olhar inquisidor, altivo, deixando-a “[...] cheia de medo... até me parece ver outra pessoa, quando também me perguntava coisas que não podia dizer...” (PENNA, 2010, p. 504). Ao fazer Carlota dormir, igual quando era pequena, a ama se impressiona: “– Abrenúncio! A negra velha está para ficar doida! Agora me parece ter falado com a Sinhá Dona Mariana!” (PENNA, 2010, p. 505).

A menina morta é agora o contraponto de Carlota e de Mariana. Duas mortas em vida. As pessoas não mais veem a menina quando a observam. Veem Mariana. Certo dia, Celestina passa o dia assustada. A “[...] lembrança de Dona Mariana parecia andar pela casa, tendo saído dos quartos fechados desde sua partida” (PENNA, 2010, p. 533). Barulhos são por ela escutados durante toda a noite, fazendo-a sair do quarto e ir até o jardim, onde um vulto branco vaga sob a luz da lua. Depois de observar, Celestina certifica-se ser Carlota aquele fantasma (p. 535, 536). Quanto mais mórbida torna-se a irmã mais a presença ausente da menina morta é necessária aos moradores do Grotão, pois se esvai a esperança depositada em Carlota.

É claro o distanciamento crescente entre as irmãs, levando a jovem à pior das verdades, à mesma consciência que enlouqueceu Mariana. Certa manhã, Carlota acorda mais cedo, sai para o pátio, escuta gemidos. Dirige-se para o lugar de onde vêm os ruídos, pensando ser ali a enfermaria dos escravizados. Encontra pessoas no tronco. Lembra-se das histórias da menina morta, a “pedir negro”. Somente naquele instante dá-se conta da realidade, da consequência das ordens dadas pelo pai, do resultado dos pedidos da menina. E dá-se o afastamento definitivo: “E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas” (PENNA, 2010, p. 545).

O amadurecimento de Carlota é rápido, intenso. Culmina com a antecipação – por parte do pai à beira da morte – de sua maioridade. “Envelhecera, e não estava mais ali a jovem que chegara do colégio. Qualquer coisa de acerbo em sua boca, a sombra que agora velava os seus olhos, faziam dela outra mulher e a menina desaparecera irremediavelmente...” (PENNA, 2010, p. 550). Com a morte do Comendador, Carlota abre, pela primeira vez, o quarto dos pais. O armário intocado está ainda cheio de vestidos. Chama a sua atenção o preto usado pela mãe antes de partir. Nele, sente certa sensação de calor. O perfume da mãe a segue pelo aposento. Carlota determina o seu caminho. A escolha é única: morrer em vida para destruir. “– Eu ficarei no Grotão até morrer [...]. Mas não sei se a minha permanência nele será para a vida ou para a morte do trabalho de nosso pai e de nossos avós...” (PENNA, 2010, p. 603). Para que surja nova realidade é preciso mudar. A mudança muitas vezes requer destruição. A primeira atitude de Carlota para deixar o passado do Grotão apenas na memória é a alforria dos escravizados. O Grotão ganha aspecto de ruínas. Somente aos poucos, a fazenda vai sendo refeita, em um processo de deixar o passado para trás. Não é a destruição total, mas o recomeço, pois da morte se faz a vida, seguindo o ciclo natural de todos os tempos: “O trabalho, depois do torpor do primeiro desânimo [...] voltou a fecundar os campos e as colinas com suas plantações opulentas, com seus arbustos quase negros peçados de frutos sumarentos [...]” (PENNA, 2010, p. 622). E é nesse novo mundo, ainda engatinhando, que retorna aquela que foi dali expulsa por sua ousadia, Mariana, morta em vida com a mais real das mortes, a loucura: “Não é a morte que confere ausência. O morto está ainda presente: todo o passado lhe pertence. O único modo de deixarmos de existir é a loucura. Só o louco fica ausente” (COUTO, 2012, p. 206).

Carlota tem de volta Mariana e a sombra da menina morta. Porém não mais a confundem com a criança. Com a alforria, todos a olham como “[...] divindade malfazeja e incompreensível, vinda misteriosamente para tomar o lugar da Sinhazinha-nova, da menina morta, adorada por elas todas, *conservando sua aparência*” (PENNA, 2010, p. 609). Todas as atitudes da jovem levam à memória da criança, que, na compreensão geral, tomaria caminhos distintos dos da irmã. Carlota é destruição; a menina morta, para eles, é vida. Acreditam que, se ali estivesse, tudo seria diferente. O único prazer de Carlota está na morte, no fim daquilo por ela considerado ignóbil.

Com esforço conseguiu andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue... Entretanto, ergueu a cabeça, e todo o seu corpo vibrou com surda e

irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho

Parecia-lhe agora que em seu luto onde se reuniam tantas recordações mortais, lançava também irremediável maldição sobre a terra pisada e varrida por seus crepes, mas não vira, não conhecera, não queria realizar quem eram aquelas figuras [a condessa e o filho] que agora se ocultavam na mata. Elas também entravam na treva, nas sombras de seu passado, e no seu coração havia somente esquecimento e morte (PENNA, 2010, p. 614, 615).

Nesse novo contexto social, o quadro, a representação da menina morta, volta à parede da sala. As agregadas partiram. Muitos libertos fugiram, aterrorizados. O retorno do quadro é a devolução da menina à sua condição de mera criança, a sua desmistificação, a sua liberdade, pois até então era “prisioneira” daqueles que a ela tanto recorriam. A representação da menina morta, o seu quadro-fotografia, volta para dissimular a presença ausente, portanto a força sagrada da menina-anjo. “A presença e a ausência não se situam desse modo [mais para cá disso e mais para lá]. No mais para cá e no mais para lá reinam as representações, que preenchem o vazio e dissimulam tanto a presença quanto a ausência” (LEFEBVRE, 2006, p. 287).²⁵ Carlota é vazia de memórias da irmã. Para ela, é fácil renegar o mito, pôr de volta o quadro na parede, mero objeto, representação. Consciente, recusa o sagrado criado por todos. É necessário, mais que nunca, estar diante do objeto, do quadro. Esta representação não é a presença da menina, muito pelo contrário. Nem é presença. Nem é ausência. Porém leva à contemplação, à percepção, encerrando o mito entre as paredes do mistério.

A memória é do passado; ninguém poderia afirmar que lembra o presente enquanto presente. Por exemplo, não é possível para alguém lembrar de um objeto branco particular enquanto está olhando para o mesmo, nem é possível para alguém lembrar de um objeto de especulação enquanto efetivamente especulando e pensando sobre ele. Só dizemos do primeiro que o percebemos e do segundo que o conhecemos (ARISTÓTELES, 2012, 1-15, p. 76).

Carlota passa a viver entre a irmã e Marina. Prossegue a dicotomia da menina morta: para Carlota, destituída de seu posto de sagrado do Grotão; mais viva que nunca para aqueles com os quais a menina conviveu, impressa em suas almas, reforçada pela memória coletiva. Morta precocemente, a menina não pôde optar por seu destino. Já a anti-heroína Carlota escolhe seu próprio caminho, mesmo que isso lhe custe a morte em vida. Dentro dela, a mudança é fatal. Estão morta a alegria, a inocência, a menina Carlota. Por isso,

Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua *inocência* perante *Deus*... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não

²⁵ “La presencia y la ausencia no se sitúan de ese modo. En el más acá y el más allá reinan las representaciones que llenan el vacío y disimulan tanto la presencia como la ausencia” (LEFEBVRE, 2006, p. 287).

sei mais quem é... e a mim *me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força!* (PENNA, 2010, p. 623).

A menina e Carlota até o fim são antíteses que se reforçam. Representações necessárias a ambas as existências. Morte e vida. Leveza e peso. Anjo puro, mas alienador, e consciência transformadora. Uma é necessária a todas as almas sofredoras; a outra, aos novos tempos. No presente, a uma cabe todo o amor, a presença ausente; à outra, a negação, a vida como um fantasma. Só o tempo poderá mudar ambas as imagens. “A situação presente nem sempre é descoberta por si mesma; o que se dissimula no atual, ameaçador ou benéfico, se alcança rememorando o realizado [...]” (LEFEBVRE, 2006, p. 69).²⁶

2.2 Pincéis do passado

*“Porque a casa é o nosso canto do mundo.”
(Em A poética do espaço, de Gaston Bachelard)*

Em terra de exilados, a menina morta era a casa, o amparo, onde agregados e escravizados se agarravam. Com a morte da criança, as vidas passadas vão sendo desenterradas pouco a pouco. A falta da menina desvela aos olhos de cada um a própria realidade, o fato de estarem em casa alheia, de nada terem de seu. De precisarem servir, abaixar as cabeças, voltando pela memória aos tempos em que tinham um teto próprio, lá onde o “não-eu protege o eu”. E se, segundo Bachelard, a “imaginação constrói paredes”, a menina morta era para os agregados as paredes imaginárias do Grotão, a proteção pelo amor de que tanto precisavam. Sem ela, sobra aos moradores da fazenda o retorno ao ontem distante. Lá onde moram dores, mas também saudosos momentos, sonhos, esperanças. Lugar em que, concretamente, encontram-se os verdadeiros valores do espaço habitado. Não é a robustez da casa as paredes que protegem. Pode-se estar em uma fortaleza igual ao Grotão e temer, duvidar, pois a realidade além e aquém das paredes não é protetora. O ser abrigado “Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (BACHELARD, 2000, p. 24, 25). Portanto, o viver a casa vai muito além do estar em refúgio seguro, resguardado fisicamente. Mesmo sob toda a proteção física do Grotão, com paredes altas, grossas, enormes portas e janelas, móveis pesados, dando a sensação de durabilidade, vêm a saudade, a amargura de não ter sido, de não ter feito, de não ter vivido, de estar à deriva. O agora é amargo; o futuro,

²⁶ “La situación presente no siempre se descubre por sí misma; lo que se disimula en lo actual, amenazador o benéfico, se alcanza rememorando lo realizado [...]” (LEFEBVRE, 2006, p. 69).

definido: continuação do exílio, da solidão, da vida sem posses, sem afetos. O melhor da vida dos agregados do Grotão são os sonhos inconclusos, breves momentos de glória antes das derrocadas. Mas é a menina morta o maior presente recebido durante a vida de cada um. Imprescindível é a sua presença, cada vez mais forte, próxima do real, do tátil, do audível. O encanto no dia a dia daquelas pessoas eram as mãos, os carinhos, o riso da menina. E é pela ausência física da criança buliçosa que o passado se faz presente.

De novo, o ciclo. A falta da menina conduz às recordações; estas, ao desamparo, à solidão, às angústias; as quais requerem conforto, somente encontrado na presença ausente da criança. Memórias são os tijolos. O sagrado, o novo abrigo. De um lado, as memórias do passado de cada um. Do outro, aquelas felizes, puras, vividas coletivamente ao lado da menina. Uma está distante, é individual, carregada mais de dor que de alegria. A outra está mais próxima, é dividida entre todos, traz somente momentos bons, provavelmente os melhores em vidas de tantos desgostos. A que se agarrar? À menina. À sua benesse – revigorada pela indiscutível força da memória coletiva. Não se cria um sagrado de um só adorador. É preciso vários, sem distinção, pois há a necessidade de testemunhos, a sensação de dividir algo. “Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós” (HALBWACHS, 2006, p. 29). A presença do outro dividindo, corroborando a mesma memória dá segurança, gera empatia, traz certezas. “Claro, se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas” (HALBWACHES, 2006, p. 29).

A menina-anjo é uma construção social, coletiva. Nas páginas do livro, o contexto social do Grotão requer um suporte, um abrigo que vá muito além da matéria. Todos, indistintamente, necessitam desse socorro. Expor as dores, as histórias individuais, mostra o quanto a menina é imprescindível. Por isso, as rememorações, desencadeando penúrias, como a do negro José Carapina, vendido pelos antigos senhores, de onde viera com a respiração cortada por soluços, em irremediável desgraça. Ao chegar à fazenda, quis comer terra para morrer. Mas a fome venceu. Com o tempo, a memória dos antigos senhores sem posses se desvaneceu. Mas para Carapina tudo o que conquistara “[...] de nada valia sem a presença risonha e chilreante da menina, cujo esquife executava”. Libânia, diante da dor pela perda, da raiva ao compreender que a liberdade não dependia apenas de um papel, também tem o passado trazido à tona. Impedida de sair para acompanhar o enterro da menina, escuta no ar o

sibilar do chicote. O som a faz sofrer pelo demasiado tempo de padecimento dos da raça de sua mãe. Tendo a própria história como desconhecida, sem o filho, que morrera, e sem a menina, não mais sabe como viver naquela “[...] prisão perdida entre as árvores”. Vivia para a sinhazinha. Nada mais.

De memórias a memórias, os fios tecem aos poucos a relação entre a menina, o passado de cada um, depois o presente, seguido da sacração. Uma colcha de retalhos unidos por um único alinhave: a menina-anjo. Ou, mais uma vez citando Halbwachs, uma corrente, uma cadeia de memórias. Carapina começa a trabalhar o caixão, lembra-se de momentos ao lado da menina, o narrador traz de volta a história do escravizado anterior à criança, retornando, depois, ao presente, à perda do maior bem de todos. Os objetos também entram nessa trama, iguais a uma sociedade, a um coletivo mudo, imóvel. “Eles não falam, mas nós os compreendemos, porque têm um sentido que familiarmente deciframos” (HALBWACHS, p. 2006, 158).

Cada rememoração tem um objetivo: levar ao presente sem a menina. Depois, trazer a menina de volta, a sua presença ausente, pois, sem ela, a vida no Grotão é demasiado densa. Para começar, basta, às vezes, um castiçal de cobre. Levado por Sinhá Rola e pela irmã Inacinha para o Grotão, a peça era uma das lembranças da época dos pais. A partir da cena das duas senhoras caminhando pelo escuro da casa do Grotão, guiadas apenas pela luz da vela sustentada pelo candelabro, segue grande rememoração por parte do narrador, que traz ao conhecimento do leitor a dura realidade das velhas mulheres. No dia em que chegaram ao Grotão, usaram o castiçal para iluminar o caminho até o quarto. Tantos anos depois, carregando nas mãos o mesmo castiçal, fazem o mesmo trajeto. As lembranças retornam. As duas analisam que nada mudara desde então, depois relembram a morte da menina, ausência definitiva que tanto lhes custa.

Impossível para quem não viveu os mesmos momentos das senhoras saber até que ponto estão certas, até que ponto imaginam. Bergson é enfático ao afirmar que imaginar não é lembrar, afinal uma lembrança quando atualizada “tende” a viver em uma imagem, “mas a recíproca não é verdadeira” (2011, p. 49). Para o autor, não basta uma imagem apenas, pura, simples, destituída de maiores significados, para nos remeter ao passado, a não ser que essa imagem tenha sido lá buscada, como o castiçal. Já Bachelard tem outra posição. Para ele, “Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem” (2000, p. 25). Já para Aristóteles, a memória pertence à mesma parte da alma que também contém a imaginação: “[...] todas as coisas passíveis de ser

imaginadas são essencialmente objetos de memória, ao passo que aqueles que envolvem imaginação são apenas incidentalmente objetos de memória” (ARISTÓTELES, 2012, 1-20, 25, p. 78). As senhoras valem-se uma da outra em suas lembranças, verdadeiras ou não. Resta ao leitor a dúvida. Mas as recordações referentes à menina morta ganham reforço, pois se trata de história comum a todos do Grotão, exceto a Carlota. Pode-se duvidar. A história pode estar carregada de imaginação. Porém sua força é incomparável.

A perda da menina pesa sobre os passados das duas senhoras, sobre os passados de todos do Grotão. Faz parte da bagagem de experiências. Dá às memórias de cada um outra leitura, seguindo aqui a ideia do rememorar como a releitura de um livro, segundo Ecléa Bosi: “Não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro” (1994, p. 59). O livro individual é relido com os olhos que viveram, depois perderam a menina. Essa releitura intensifica, valoriza os sofrimentos de outrora. Em contrapartida, jogam nova tinta, mais densa, sobre a ausência da menina, amplificando a impressão por ela deixada em cada um. Quanto mais as camadas de tintas do passado vão surgindo, mais as cores da menina são avivadas no presente.

Mais que os fatos, as afecções (impressões/sentimentos) por eles impressas são as principais pinceladas deixadas na tela do tempo, camada a camada, idade a idade. Assim, pesam na releitura das duas senhoras a idade, os sentimentos. “Penso que a alma nessa situação é como um livro”, diz Sócrates a Protarco em *Filebo*, de Platão (2012, 38e, p. 226). Longo tempo de vida e a morte da menina deixam aquele passado da época paterna de Sinhá Rola e de Dona Inacinha ainda mais cruel, a escrita ainda mais indelével, a releitura ainda mais árdua – ainda mais visto de um presente sem a menina morta. Do passado ao presente cria-se o futuro aos pés do sagrado – incapaz de mudar a realidade de cada um, por isso, o “falso sagrado” de Rufinoni, mas capaz de fazer o que todo sagrado na verdade faz: aliviar a alma, consolar.

Se há a cadeia de Halbwachs, há também a bola de neve de Bergson. Nossa memória traz algo, ou muito, do passado para o presente, atingindo principalmente o estado de alma. É a corrente do tempo – ou a estrada do tempo, conforme o autor – à qual Inacinha, Sinhá Rola e todos nós estamos atados. O envelhecimento no qual a ausência se instala, deixando apenas presenças ausentes, lembranças. Tudo pode ser usado para compensar o que o tempo aniquila, destrói, enferruja, mata. As simulações tentam ocupar as ausências, mas nada serve, basta, pois as representações não são a presença de algo distante, que se foi. A fonte da presença começa no nascimento. Ao longo do tempo, vai se tornando ausência, tempo ido, tempo que se esgota. “Estou cada vez mais pronto, mas nada substitui para mim o inexplicável que vem

do nascimento e que esbanjei insensatamente. Fonte que se esgota, fonte de presença...” (LEFEBVRE, 2006, p. 291).²⁷ Exceto Celestina, depois Carlota, as agregadas do Grotão são senhoras de idade já avançada, sem família, solitárias, sem filhos, sem maridos, em tempos em que os “bens” familiares eram muito valorizados. Por isso, veem-se diante de iminente abismo. Um dia, surge uma criança doce, amorosa, feliz, leve. Essas pessoas sentem-se amadas, podem também doar o amor que têm. Outro dia, essa bênção lhes é roubada. Tornam-se órfãs. A maior fonte de presença, o tempo, se esvai, finda aos poucos. Ganham nova fonte, a menina, que da noite para o dia se esfumaça. O que lhes resta? Deus, as orações, o terço na capela. Simulacros. Mas há algo ainda mais poderoso, mais perto delas, algo em que acreditam, pois foi o bem maior em suas vidas. A menina. Nada melhor que recorrer a ela, que trazê-la a todo o momento, que buscar suas doces lembranças. É dor, mas uma dor dúbia, pois, ao mesmo tempo, alivia, porque é também amor, alegrias passadas. Uma presença benévola em condições de desagregação, de desamparo.

A relação entre memória e mitificação em *A menina morta* prossegue até a última página do livro. O narrador vai abrindo as gavetas do passado dos personagens. As de Dona Virgínia também são descerradas, deixando no ar aromas, sensações. Bachelard fala desse armário com cheiro único como o “que assinala a intimidade”. O armário de Dona Virgínia tem aroma de frustração. Procurando os óculos para ler uma carta do irmão do Comendador enviada a Mariana, retirada às escondidas, os encontra sobre a velha cômoda de mogno. Em suas gavetas, o enxoval íntimo da senhora prima do Comendador. Inúmeras tinham sido as vezes em que, ao abrir as gavetas, “[...] contemplara com melancolia as camisas de refolhos, as saias onde o único luxo era o *tuyauté*, e lembrava-se das finas cambraias bordadas, das sedas da China que enchiam os gavetões da outra cômoda, daquela deixada na fazenda distante [...]” (PENNA, 2010, p. 96). Lá naquela cômoda do passado, naquelas gavetas antigas, tinha sido guardado o rico enxoval levado para a fazenda em que viveria com o noivo, que, de homem ágil e forte, que “a fizera perder a cabeça”, aos poucos, se mostraria um beerrão, sempre fugindo para a senzala, caindo na ruína financeira, até que o primo, o Comendador, a fora buscar. A vida somente lhe voltou com a chegada da menina. A carta a leva à busca dos óculos. Os óculos, à cômoda. A cômoda, às gavetas. As gavetas, ao singelo enxoval. E este, ao enxoval do passado, ao casamento, ao marido bêbado, à chegada ao

²⁷ “Soy cada vez más listo, pero nada me remplace lo inexplicable que viene del nacimiento y que despilfarre insensatamente. Fuente que se agota, fuente de la presencia...” (LEFEBVRE, 2006, p. 290).

Grotão, ao nascimento da menina, à sua morte prematura, à verdadeira condição melancólica de agregada.

A vida desfila sem beleza alguma nesse espaço mnemônico do Grotão. Até mesmo Celestina revê todas as dores, tristezas passadas, sem vislumbrar um futuro. Vê-se velha, solitária, ridícula. Deixa o choro vir. Contudo logo se sente mal, pois como podia derramar aquelas lágrimas sem ser pela menina, “[...] que há pouco tempo representava tudo para ela?” (PENNA, 2010, p. 116). A força da menina, a beleza por ela deixada na vida de todos é tamanha, que nenhum sofrimento pode se igualar ao provocado pela perda. O resultado de vácuo tão visceral no dia a dia daquelas pessoas é a presença ausente cada vez mais viva da menina morta. O anjo-gente está entre as paredes, a senzala, o campo do Grotão, calcada na alma de agregados, escravizados, libertos, onde quer que estejam.



CONSERVAÇÃO DE SUPERFÍCIES

3 DO QUADRO AO ESPAÇO DO DESTINO

De súbito, [Carlota] viu a menina debruçada sobre o riacho, para se olhar em seu espelho trêmulo, e também ria. Não era porém aquela cuja figura queria evocar, cujos sentimentos procurava com inquieto desânimo fazer reviver... e teve medo e veio para junto de suas companheiras, onde se sentou como se caísse, com a sombra do terror ainda em seus olhos. Ouvira Sinhá Rola dizer melancolicamente:

- Era este o lugar predileto da menina morta... [...]
- Não sabia disso – murmurou friamente Dona Virgínia [...]
- Oh, Dona Virgínia – exclamou a senhora Luísa nervosamente – não é preciso saber, a menina ainda está aqui, se fechar os olhos posso vê-la correr na areia branca (PENNA, 2010, p. 451).

Na paisagem da clareira, próxima ao córrego, naquele refúgio da floresta, Carlota procura a imagem da mãe ainda criança. Mas quem está ali, olhando-se no espelho d'água, é a menina morta. Este é o único instante em toda a obra em que a presença ausente da criança é tão intensa que a menina chega a ser vista. Como na cena final do livro, em que a imagem gravada na tela parece sorrir, aquela visão às margens do riacho também sorri. O momento marca o encontro entre Carlota e a irmã. Mas tem significado muito mais amplo.

Carlota segue para a clareira, em companhia das senhoras da casa, depois de escutar as histórias de Joviana, que convivera com Mariana menina. No ponto do destino, naquela clareira, a vida de Mariana fora traçada. Ali, a menina morta está presente. É também onde Carlota torna-se dona de vez de seu destino, a senhora do Grotão.

Muitos anos antes, no tempo do Senhor velho (pai do Comendador), uma família acampara naquela clareira. Era uma família composta por cinco pessoas. O Senhor, retornando para a casa, depara-se com os viajantes. Convida-os a jantar. Depois da insistência do Senhor, todos vão para o Grotão antigo. A estadia, entretanto, dura muito mais que uma refeição. Apenas um ano depois a família segue o caminho até a fazenda comprada pelo pai de Mariana. Ao escutar esta história, Carlota decide ir até aquele lugar onde a vida da mãe fora determinada. Quando chega ao santuário, senta-se em uma pedra, escuta o segredo do correr da água, tenta recriar ao seu lado a imagem da menina que tantos anos antes estivera naquele mesmo lugar “[...] sem pressentir ser aquela parada a cruz do seu destino [...]” (PENNA, 2010, p. 450). Tenta pensar o que fizera a mãe naquela ocasião, tenta reencontrá-la. Mas aquela que vislumbra mirando a água do riacho é a menina morta. Carlota é, em todo o livro, a única a de fato ver a menina, a única a quem a graça é concedida.

O encontro, entretanto, não se completa aí. Carlota vê a capela, distingue ao pé da cruz uma vela fabricada na senzala. Alguém estivera ali, pois ainda estava acesa. Ajoelha-se. Reza. Quando volta para o grupo, todas se assombram, pois veem a própria Dona Mariana indo ao encontro delas. O espaço é mais que espaço de memória. À beira-rio, na fluidez das águas, cujo simbolismo vai da fertilidade à morte e à renovação, Carlota se renova, se transforma em Senhora. Encontra seu destino. Assim como a menina, de quem o destino é viver por aquelas paragens. As cenas dos encontros mostram também a proximidade entre as três: Carlota, a menina morta e Mariana. O destino em comum: transformar o Grotão. São três realidades distintas, até antagônicas, a exemplo de Carlota e da menina, mas o objetivo é um só. Estarem juntas nesse “verdadeiro santuário em estado natural” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 439) mostra que fazem parte do mesmo ciclo, aquele que se contrapõe à casa-grande, à senzala.

Os espaços são de grande importância para marcar, reforçar a presença ausente da menina morta. O lugar preferido da criança é exatamente a clareira, o riacho, a floresta. Há uma nítida contraposição entre esse ambiente, considerado por Luiz Costa Lima como o espaço do feminino, e a casa-grande, visto como o espaço do masculino. A estrada que sai do Grotão divide-se em duas: uma segue para a clareira. A outra, para Porto Novo e, a partir da daí, para a Corte. O corpo da criança foi levado para Porto Novo, mas sua aura, sua presença ausente está em todo lugar. Mas é na clareira, aonde mais gostava de ir, que é vista. É ali onde mais vive.

A clareira é refúgio seguro, isolado, é lugar de estar consigo mesmo. Um idílio próprio – há outros idílios²⁸ em *A menina morta*. Contrapõe-se claramente à casa-grande, o lugar do oficial.²⁹ A sede do Grotão representa o patriarcalismo, o exílio, o masculino, a prisão, um espaço denso, fechado, enquanto a floresta, o riacho, a clareira significam liberdade, amplidão, solidão consigo mesmo, reflexão. É ali que moram os sonhos, as saudades, o passado a que Mariana sempre retorna. Para Luiz Costa Lima,

²⁸ Segundo a teoria do cronotopos de Bakhtin, o idílio não é mais aquele de convívio amoroso, harmonioso. É semelhante àquele encontrado no romance de gerações: “Mas aqui o tema principal mais frequente é a destruição do idílio e das relações idílicas familiares e patriarcais” (2010, p. 340). Em outro estilo, o de Stendhal, Balzac, Flaubert, a destruição prossegue. “Antes de mais nada, trata-se da ruína e da destruição da concepção e da psicologia idílicas, inadequadas ao novo mundo capitalista” (2010, p. 341).

²⁹ Em *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin analisa os cronotopos ampliados de Rabelais. Esses cronotopos, em que tudo o que é positivo e significativo ganha forças, são aumentados, ou estendidos, como diz o autor. Estão “[...] propositalmente opostos à desproporcionalidade da visão do mundo da Igreja feudal, cujos valores são hostis à realidade espaço-temporal como a um princípio fútil, frágil e pecaminoso [...]” (2010, p. 283).

Na verdade, a clareira era um sacrário [...] Ali, [...] tinham estado um homem, duas senhoras e duas crianças sendo o primeiro o avô materno de Carlota “e a mais velha das crianças era mesmo a Sra. Da. Mariana, nossa sinhá...” (cap. LXXXIX). A clareira, então, é para Mariana o lugar no qual rememora o seu trajeto, desde a infantil instalação provisória até à adulta adoração rememorativa (2005, p. 106).

Para chegar à clareira, às margens do córrego, é necessário atravessar a mata, com suas árvores entrelaçadas, cobertas de cipós, de parasitas, formando verdadeiro túnel. Do outro lado, o sol chega livre. O túnel é símbolo de travessia. É o instante de escuridão, o rito de passagem, até chegar à luz. “O túnel é o símbolo de todas as travessias obscuras, inquietas, dolorosas que podem desembocar em outra vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 915,016). Ao sair do Grotão, após se casar, Celestina e o marido tomam o caminho da clareira, chamando a atenção de Carlota. Acredita a jovem que tenham tomado a via errada, afinal vão morar em Porto Novo. Entretanto, Celestina está partindo para toda uma vida completamente diferente da vivida até então na fazenda. É a única, além de Carlota, a seguir destino próprio.

O lugar leva certo mistério. Há ali uma palhoça, uma cabana, cuja utilidade é incerta. “Grande cruz de madeira fora colocada de encontro à palha do fundo e nas pedras que a rodeavam via-se ter o sebo de velas primitivas deixado sua marca negra e fuliginosa” (PENNA, 2010, p. 174). Naquele templo do passado, Mariana ajoelha, reza, depois entra em total estado de ausência, como se em tempo, lugar distantes. Tem-se, portanto, um túnel que leva a uma clareira, por onde passa um riacho e onde há uma cabana. O sagrado se completa. Novamente fica clara a contraposição à casa-grande. Ao analisar o sentido da cabana, Bachelard cita Baudelaire: “[...] num palácio ‘não há um cantinho para a intimidade’” (2000, p. 47). A cabana também relaciona-se ao primitivo, às lembranças. “Logo, a cabana é a solidão centralizada. [...] A imagem nos conduz. Vamos à solidão extrema. O eremita está só diante de Deus. A cabana do eremita é o antítipo do mosteiro. Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo”. Na passagem de Mariana, as velas estão apagadas, mas quando Carlota chega ao local, tempos depois, uma vela queima. A luz distante, na cabana do eremita, é o símbolo daquele que vela. “A lâmpada vela, e portanto, vigia. Quanto mais estreito é o fio de luz, mais penetrante é a vigilância” (BACHELARD, 2000, p. 49, 51).

Carlota procura Mariana à beira do riacho, em suas águas, mas ali encontra a menina morta. Mariana é aquela que, em sua loucura, vela, espera, medita. Por isso, é encontrada na cabana. O riacho geralmente carrega o simbolismo do sagrado. Há “O rio do Alto (rio do

mundo de cima) na tradição judaica [que] é o rio das graças e das influências celestes”. É também o Ganges, “o rio purificador que fica na cabeleira de Xiva”. A água que a tudo purifica. Instrumento da liberação. “Entre os gregos, os rios eram objeto de culto; eram quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 780, 781). Sempre, o rio simboliza a existência humana. Por isso, Platão, em *Crátilo*, diz que “não conseguiríamos entrar duas vezes no mesmo rio” (402 a apud (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 781). Somente a menina morta, enquanto o sagrado, presença ausente, aquela cujo destino na terra já foi cumprido, pode voltar ao rio quantas vezes desejar.

Mas quando Carlota a vê, ela sorri. O mesmo ocorre com o quadro ao fim do livro. Por que somente Carlota tem essa visão, ninguém mais? Exatamente ela, a mais consciente, aquela que não venera a menina. As cenas são como desafios. A menina vive além do quadro, além da realidade do Grotão, além de qualquer tentativa de Carlota de destituí-la do sagrado. Ri porque vive em cada um, em cada memória. Se até a irmã a sente, a vê, como negar sua presença, sua força?

3.1 No espaço satírico, as tintas apagadas da menina morta

O quarto de Dadade é o quarto da consciência. Ali, em momento algum surge o nome, a imagem, a presença ausente da menina morta. A única pessoa em visita frequente é Celestina. Depois, Carlota. A sátira começa já pelo nome da velha senhora alforriada. Dadade é apenas uma abreviatura de Felicidade, a ama de leite do Comendador. Irônico chamar de Felicidade uma escravizada, que, livre, é muito velha para se mover. Paralítica, encontra-se presa ao catre. É, sem dúvida, uma das personagens mais marcantes do livro, apesar de entrar em cena poucas vezes. O papel de Dadade, que tudo sabe, que a tudo vê, é satirizar a história da família do Comendador, o contexto do Grotão. Para Luiz Costa Lima, “A entrada de Dadade [...] apresenta a terceira ocupação do espaço simbólico: a exercida pelo malandro. Sua presença na obra de um escritor tão ligado ao hierático e à seriedade não deixa de ser surpreendente” (2005, p. 168). Mais que isso. Dadade aproxima-se dos cínicos, da sátira menipeia.³⁰ Não é somente um bobo da Corte, muito menos um malandro. Seu papel é expor a verdade que ninguém quer ver.

³⁰ No quesito sátira, há, ainda, o cavalo chamado Satã. João Batista, o noivo de Carlota, envia-lhe o presente, vindo da Fazenda Paraíso. Quando Carlota vai à cocheira, descobre o nome. “– Satã? – interrogou a Sinhazinha. – Por que você o chama de Satã, *Sátiro*?” (PENNA, 2010, p. 273, grifo do autor). Confirmando a ideia de sátira, o nome do cuidador do animal é nada mais nada menos que Sátiro.

Dadade não precisa de um sagrado, não precisa de simulacros, de nada que lhe tire de sua condição real de ser à beira da morte. Sabe verdades suficientes. A menina morta, enquanto sagrado, tão pouco precisa de suas artimanhas para que a verdade seja desvelada. Talvez por isso apenas Celestina e Carlota vão ao quarto de Dadade. São as únicas do Grotão capazes de mudar, de ver, de sair do estado alienatório. Em suas histórias, Felicidade finge confundir Celestina com a Sinhá velha. A jovem passa a viver a personagem, fantasiando ser ela. Porém o objetivo de Dadade é desencobrir, mostrar o que está por trás da opulência, da riqueza, do luxo. Então conta a história da negra sem rosto, que, segundo ela, cuidara um dia da sua Sinhá velha. Depois de atendida, penteada, vestida, já sob as cobertas, enfim a Sinhá conseguiu iluminar o rosto da mucama com a vela: “Era só cabelo e pescoço...”. Ao escutar a história, os sonhos de Celestina, aqueles de ser a senhora rica, *bondosa*, se desfazem, pois parecia “cruel comédia” tudo aquilo, e a mulher sem rosto não combinava com toda “[...] aquela opulenta bondade que a tudo transformava em riqueza”. Ao final de suas histórias, Felicidade sempre deixa claro estar consciente, saber quem é sua ouvinte. “Não vá embora, Nhanhã Celestina...” (PENNA, 2010, p. 151), depois ri baixinho.

Quando Celestina adoece, pede a Carlota para ir ver Felicidade em seu lugar. Conta-lhe que Dadade julga ser ela a sua antiga Sinhá, a bisavó de Carlota. Espera-se que a moça seja também confundida. Ao se aproximar, a velha senhora reclama da ausência dos brancos. Mas estava certa: sua Sinhá-velha não a abandonaria. A jovem sofre por estar enganando uma velha paralítica. Porém não consegue manter a farsa, pesada demais para ela. Antes mesmo de explicar qualquer coisa, Dadade a surpreende: “– Ora, Nhanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente [...]” (PENNA, 2010, p. 429). A saudade dos brancos, por si só, é uma ironia. Como sentir saudades daqueles que a condenaram à solidão de um quarto, de um catre, longe dos seus, em alguma terra distante?

Todo o jogo de conscientização fica ainda mais claro quando Celestina, convalescente, vai ver Dadade. Na ocasião, está noiva de médico pobre, honesto, seguindo caminho próprio, deixando o estado alienatório, as fantasias românticas. A situação muda por completo. Quando Celestina anuncia a sua chegada, a velha ri baixinho, talvez por se lembrar do tempo em que “fingia confundi-la” com a Sinhá Velha. “Agora, não havia remédio senão tratá-la por Nhanhã Celestina, sem envolvê-la mais na rede maravilhosa de sua memória e de sua imaginação...” (PENNA, 2010, p. 524).

Mas a sátira continua, pois é esse o papel de Dadade no livro. Fala a Celestina de cabras amarradas na varanda em frente ao quarto. O bode preto bate os pés, funga alto. Pedelhe para falar com o Senhor para não mais prender os animais ali. Celestina vai à entrada do

quarto, mas nada vê. Pergunta a outras escravizadas. Nada. Nunca viram bodes ali atados. Quando se prepara para sair, Dadade pede perdão. Sabe ser “outra coisa!”, em referência ao demônio que circularia pelo quadrado. Celestina sai às pressas, segue para a Capela, assustada. Capítulos à frente, lá está o bode amarrado. Carlota se depara com o animal, um grande bode preto, no dia em que vê os negros no tronco.

Quando Carlota alforria a todos os escravos da fazenda, a velha mulher segue para o mundo dos mortos. Finda-se a sua missão. As duas únicas pessoas capazes de serem tocadas, mudadas, estão prontas. Nada mais tem a fazer no Grotão. Carlota, ao andar pela fazenda, lembra-se de Dadade. Mesmo antes de entrar em seu quarto percebe a presença da morte, da “libertação mais segura e mais alta”. O enterro é feito. Felicidade é levada pelo Senhor Manoel Procópio e por Libânia. Uma negra liberta e um branco. Carlota segue atrás. Sobre o corpo, deixa o pequeno crucifixo de ouro carregado desde criança. Novos tempos seguirão após a morte: um tempo de liberdade.



CONCLUSÃO (OU RELATÓRIO FINAL)

DO QUADRO À TELA PINTADA COM PALAVRAS: A IMAGEM RESTAURADA

*“Não era a ninguém e era a todos que dizia.
Naquela casa havia agora um mistério
e um segredo que guardava.”*

(Do original de A menina morta, parte escrita à mão)

Quatro etapas/contextos/partes foram analisados. O primeiro é aquele em que o autor ganha de presente o quadro-fotografia de sua tia-bisavó, apaixonando-se pela imagem ali retratada, até mesmo levando os amigos escritores para conhecer a obra – para adorá-la. É a noiva misteriosa, leve, pueril. Com grande fascínio pelo antigo, pelo não vivido, pelo tempo de seus avós, o quadro torna-se analogia do passado. A sedução do quadro-fotografia não é apenas a menina, é tudo o que significa, carrega, oculta. A partir dele, voltam a Penna lembranças da vida em Pindamonhangaba, histórias contadas pela mãe, por suas tias. Histórias da época das fazendas cafeeiras. Em uma delas, exatamente a de Porto Novo, viveu a menina morta. Quando escreve *Repouso*, publicado em 1948, Cornélio Penna percebe que as páginas dedicadas à menina, a essas histórias das fazendas de café, destacam-se do livro. Decide: escreverá um livro chamado *A menina morta*.

A paixão do escritor leva ao segundo contexto. Ao escrever o livro, reproduz em suas páginas a menina buliçosa, alegre, amorosa imaginada por ele, com base em histórias ouvidas dos parentes. Pinta para a criança um quadro com palavras, resgatando a memória real da menina a partir da ficção. O encantamento sai do cotidiano de Penna. Vira literatura. Nesse mundo criado, a menina ganha o mesmo valor que lhe é dado pelo autor na vida real. É fascínio, mistério. Cativa, enfeitiça. Linha após linha, Penna aumenta a aura de mistério da menina ao mesmo tempo em que cultiva sua graça, tudo aquilo que fisga o sentimento, seja do leitor, seja das personagens. A menina é adorada até pelas flores, borboletas, águas do rio. Esses elementos entram na história pelas rememorações dos personagens.

A trama está focada na imagem da criança, na sua força, objetivando intensificar a necessidade, a importância de sua presença. A menina nasce em momento de grande apatia, tornando-se o bálsamo na vida dos habitantes do Grotão, a que lhes faz esquecer das agruras, tanto daquelas do passado quanto das do presente. A criança devolve-lhes o prazer de viver, permite dedicarem a ela todo o amor guardado, quase morto. Em resposta, recebem amor, carinho, risos. Sem distinção. Nessa primeira fase – a da vida da menina, da qual o leitor toma conhecimento apenas pela rememoração dos personagens –, a menina representa o futuro, a

esperança, o consolo. Dá vida aos mortos-vivos da fazenda. A etapa é primordial ao que virá depois, à presença ausente cada vez mais intensa da menina morta, a sua mitificação.

O terceiro contexto segue durante praticamente todo o livro, a partir do enterro da criança, apresentado nos doze primeiros capítulos. Desde o princípio, a dor causada pela perda da criança é enfatizada. Todos a rememoram, recordam sua risada, a mão que passa pelo pescoço, a mão pequena na mão calejada, negra, sem preconceito algum, os passeios no campo, os pedidos de clemência em favor dos escravizados. A morte rompe qualquer perspectiva, qualquer esperança reinante naquelas pessoas novamente abandonadas. Sem a menina, as mazelas retornam. As memórias, as agruras, a condição de exilados, de estarem longe de casa, de não terem afetos, parentes, amores, o presente denso, brumoso, turvo, o futuro sem perspectivas vêm à tona. Precisam se agarrar a algo. A perda dilacera, porém da perda restam memórias. Intensifica-se página a página a presença da criança, resgatada enquanto presença ausente. São as lembranças, as recordações dela em vida o alívio para almas tão transtornadas. Todos se agarram àqueles que foram os anos mais completos de suas vidas.

Mas o Grotão precisa continuar. Prosseguir sua trajetória. Carlota é trazida da Corte para ficar no lugar da menina, para levar adiante a fazenda, o sistema. Todos a esperam ansiosamente. Porém a jovem rebela-se, volta-se contra todos, contra o patriarcalismo, contra a escravização. Aos poucos, transforma-se. De menina inocente, muito parecida com a irmã, passa a ser confundida com a mãe Mariana. O papel de Carlota é fundamental para tornar a menina morta cada vez mais presente. Esta, por sua vez, é indispensável à metamorfose da irmã. Carlota passa a ser constantemente confundida com a menina. Levada para tomar o lugar daquela que é dona do coração de todos, quando a olham, veem a criança de braços roliços. A menina é lembrança recente. Enquanto Carlota foi para a Corte ainda criança, retornando somente anos depois. A diferença entre as duas cresce gradativamente. Quanto mais se desenvolve, mais as duas se tornam fortes – cada uma à sua maneira. Para que possam representar e reforçar uma à outra, a menina morta e Carlota têm de ser antagônicas. Morte e vida. Pois as representações somente ocorrem através dos opostos. Quando já verdadeira morta-viva – aproximando-se de Mariana, trazendo em si o gérmen da destruição, da transformação –, os moradores da fazenda enxergam nela o mal. Ao alforriar os escravizados, passa a ser vista como alguém que veio para, maldosamente, tomar o lugar do anjo-gente. Até o fim, a figura de Carlota, positiva ou não, remete à menina, a traz de volta à memória dos habitantes do Grotão.

O quarto contexto traz o resultado da transformação de Carlota. Os traços de menina, de inocente, esvaíram-se. A mudança dá-se por completo. Carlota, morta-viva, representa a morte, portanto a renovação. A menina morta representa a vida. O legado da menina é outro: é ser eternamente poesia. Morta é o adjetivo que menos lhe cabe, até porque “[...] a morte só se representa no morto-vivo, a saber, o fantasma, o aparecido, a sombra, o duplo, a máscara, o herói ou o deus ressuscitado...” (LEFEBREVE, 2006, p. 80).³¹ A menina é somente, como assim a quis Penna, a sinonímia de um anjo. De luz.

Mas é exatamente Carlota, a única sem memórias da menina morta, entrevista por ela apenas duas rápidas vezes, quem de fato vê a criança à beira do riacho. A menina sorri, assim como parece sorrir no último parágrafo. Completa-se a presença ausente. Se mesmo Carlota – a única sem memórias da menina, sem emoções que as unam, a mais lúcida dos personagens – vê a criança, então sua existência pelo Grotão é certa. Resta-lhe ao menos resguardar, proteger o segredo que lhe foi entregue. Depois do encontro, Carlota assume de vez o posto de Senhora do Grotão. Alforria os escravizados, recebe a mãe Mariana, completamente louca, leva o quadro de volta à parede. E

[...] a luminosidade flutuante em farrapos pela sala, toda se concentrou na *figura leve da menina morta* que, tendo a cabeça pousada na almofada, *parecia sorrir*, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre... (PENNA, 2010, p. 623, grifos do autor).

Levar o quadro de volta à parede tem grande significado, porque a representação toma o lugar da memória, da recordação. Carlota precisa guardar o segredo daquela que vive entre os do Grotão. Ao repor o quadro em seu lugar, tenta suplantar as memórias.

Quando esse passado ainda vivo morre na representação, esta substitui a recordação; ao “sujeito” lhe parece que [a representação] é mais forte que a recordação e sobretudo mais clara: próxima do saber [no livro, representado por Carlota]. Isso divide a representação no vivido e no concebido, talvez a meio caminho entre o que escapa e o que se apropria, mediadora obscura e obstinada, que se desloca a extremos, em algumas ocasiões, vínculos; em outras, substituto. Acontece por um acaso de outra maneira no “sujeito coletivo”, tal ou qual grupo? Aqui a evocação do passado se acompanha de ritos, cerimônias. [...] O efeito parece o mesmo: em quanto se fixa, o passado se esclarece e morre baixo ao império das palavras e gestos que o retiraram da sombra (LEFEBVRE, 2006, p. 69).³²

³¹ “[...] a muerte sólo se representa en el muerto-vivo, a saber el fantasma, el aparecido, la sombra, el doble, la máscara, el héroe o el dios resucitado...” (LEFEBVRE, 2006, p. 80).

³² “Cuando ese pasado aún vivo muere en la representación, ésta sustituye al recuerdo; al ‘sujeto’ le parece que es más fuerte que el recuerdo y sobretudo más clara: cercana al saber. Esto ubica a la representación entre lo vivido y lo concebido, tal vez a medio camino entre lo que escapa y lo que se apropria, mediadora obscura y

O ato de Carlota, como guardiã do mistério, do segredo do Grotão, é mais um ato de proteção que de desmistificação. Os demais, entretanto, carregam a menina morta impressa na memória, há a força do sentimento impregnado na alma, a força da memória coletiva. Nessas pessoas, o anjo-menina permanecerá igual pegada indelével. Mesmo que o espaço da memória da menina ruísse, mesmo se caíssem todas as paredes da casa-grande, da senzala, a memória da menina persistiria, pois, conforme Halbwachs, são os pensamentos e os sentimentos os verdadeiros muros, paredes.

O pensamento crítico, consciente, pode, sim, retirar o poder de uma representação. Carlota poderia realmente desmistificar a menina, mas, para isso, teria de desqualificá-la, o que não consegue. Nada esgota, nem desqualifica a representação contida no espaço do Grotão, no coletivo, mesmo o fato de Carlota descobrir o mal provocado pela menina àqueles aos quais na verdade tentava proteger.

A modificação efetuada pelo pensamento crítico retira da representação seu poder e a reduz a uma proposição. Ao mesmo tempo, a relaciona com seu suporte social. Isso, entretanto, *somente pode acontecer quando uma representação poderosa se esgota*, perde sua qualidade (LEFEBVRE, 2006, p. 108, 109, grifos do autor).³³

A menina está ali. Ri para Carlota às margens do riacho. Sorri novamente no quadro, na cena final. Mesmo na versão anterior, não publicada, o quadro obscurece com o tempo, mas a leveza da criança é clara, visível. A aura persiste, vive muito além do quadro. É o mistério a circular pelo Grotão.

Quando Carlota pergunta onde o quadro foi guardado, Libânia diz saber do esconderijo. E determina: “– Parece quererem que a menina morra outra vez! [...] Mas ela não morre não! Ela não morrerá! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram!” (PENNA, 2010, p. 360). Ninguém pode matar a menina, agir contra o sentimento, a memória e até mesmo a imaginação em torno dela. A imaginação é também um elo entre a presença daquilo que está ausente. Torna-se mais forte que o real, porque carrega certa poesia.

Sem dúvida, o *pensamento* mágico se torna *imaginação* quando as palavras ou as imagens estimuladas pela ausência evocam o distante e lhe conferem uma presença. A imaginação tem algo de magia, e a restitui na vivência.

obstinada, que se desplaza entre los extremos, en algunas ocasiones vínculo, en otras sustituto. ¿Sucedde acaso de otra manera en el ‘sujeto colectivo’, tal o cual grupo? Aquí, la evocación del pasado se acompaña de ritos, ceremonias. [...] El efecto parece el mismo: en cuanto se fija, el pasado se esclarece y muere bajo el imperio de las palabras y gestos que lo sacan de la sombra” (LEFEBVRE, 2006, p. 69).

³³ “La modificación que se efectúa por el pensamiento crítico le quita a la representación su poder y le reduce a una proposición. Al mismo tiempo, la relaciona con su soporte social. Esto, por lo demás sólo puede suceder cuando una representación poderosa se agota, pierde su calidad” (LEFEBVRE, 2006, p. 108, 109).

A poesia, a partir da vivência, dos “afetos”, suscita presença e não fantasmas ou espectros (LEFEBVRE, 2006, p. 296).³⁴

Chega-se à última página do livro. Ao se “apagar para sempre” seguido de reticência, mais uma contradição desenhada por Penna, porque o mistério persiste... Da menina morta, o leitor desconhece os dados biográficos, o nome, como foi a morte. Penna mantém o mistério, um dos fixadores da imagem da criança, ao lado dos sentimentos trazidos pelos personagens em suas memórias. O leitor sabe o quanto a menina era leve, bondosa, que adorava flores, a clareira, doce de goiaba... Essas informações captam sentimentos, fazem crescer, restaurar a imagem da menina para sempre nas páginas do livro e na vida real – mesmo que por meio de memórias fictícias. O segredo do Grotão é sua presença ausente. Mistério e rememoração crescentes completam a restauração da menina morta no quadro pintado por palavras.

Para não se apagar para sempre...

³⁴ “Sin embargo, el *pensamiento mágico* se vuelve *imaginación* cuando las palabras o las imágenes estimuladas por la ausencia evocan lo distante y le confieren una presencia. La imaginación tiene algo de magia, y la restituye en la vivencia.

La poesía, al partir de la vivencia, de los “afectos”, suscita presencia y no fantasmas o espectros” (LEFEBVRE, 2006, p. 296).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ADONIAS FILHOS. Introdução Geral – Os romances da Humildade. In: PENNA, C. *Cornélio Penna – Romances Completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ANDRADE, M. de. Romances de um Antiquário. In: *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1972. 295 p.
- ARAÚJO, M. O gênio macabro de Cornélio Penna. In: PENNA, C. *Caderno de Pinturas e Desenhos (Apênce). Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- ARIÈS, P. *História da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias*. Ediouro, 2003.
- ARISTÓTELES. Da memória e da revocação. *Parva Naturalia*. Tradução de Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2012.
- ATAÍDE, T. *Revista Fronteiras*, Recife, nov. 1936. In: PENNA. *Romances Completos* (Nota Preliminar de Repouso). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 3.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. SP-Brasília: UnB, 2008.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos).
- BERGSON, H. *Memória e vida – textos escolhidos*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. 15. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 2006.
- CAMPBELL, J. *As transformações do mito através do tempo*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CANNETI, Elias. *Sobre a morte*. São Paulo: Editora Estação Liberdade Ltda., 2003.

CHEALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

EULÁLIO, Alexandre. *Os dois mundos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. Centauro Editora: São Paulo, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Donald Schöler. Porto Alegre: L&PM, 2009. v. II.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Disponível em: <<http://www.latim.ufsc.br/986ED7F3-3F3A-4BC2-BBE3-A3514D872AC1.html>>. Consultado em: 5 jun. 2011.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 mai. 1948. In: PENNA. *Romances Completos (Introdução Geral)*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. LXV, LXVI.

LIMA, L. C. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. rev. aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. RJ: Imago, 1976.

MENDES, Murilo. *Transistor – Antologia de Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAZ, Octavio. Ambiguidade do Romance. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PENNA, C. *Cornélio Penna – Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

_____. *A menina morta*. Curitiba: RM Editoras, 2009.

PLATÃO. Teeteto. *Diálogos I*. Tradução de Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2007.

PLATÃO. Sofista. *Diálogos I*. Tradução de Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2007.

PLATÃO. Filebo. *Diálogos IV*. Tradução de Edson Bini. Bauru/SP: Edipro, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora Unicamp: Campinas, 2007.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia*. Estudo sobre *A Menina Morta*, de Cornélio Penna. São Paulo: Edusp, 2010.

SANTOS, Josalba. Metáforas da Nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre. *Revista Letras*, n. 66, p. 77-89, mai. ago. 2005. Curitiba: Editora UFPR. Pesquisa em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/5099/3848>>. Consulta em: 22 mai. 2013.

SCHIMIDT, A. Frederico. O anjo entre os escravos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1955. In: PENNA. *Romances completos* (Nota Preliminar). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 724.

_____. *As florestas*. Páginas de memórias. Rio de Janeiro: TopBooks/Faculdade da Cidade, 1997.

VICENTE, Gil. *Obras completas*. Coimbra: imprensa da universidade, 1933. v. 1.